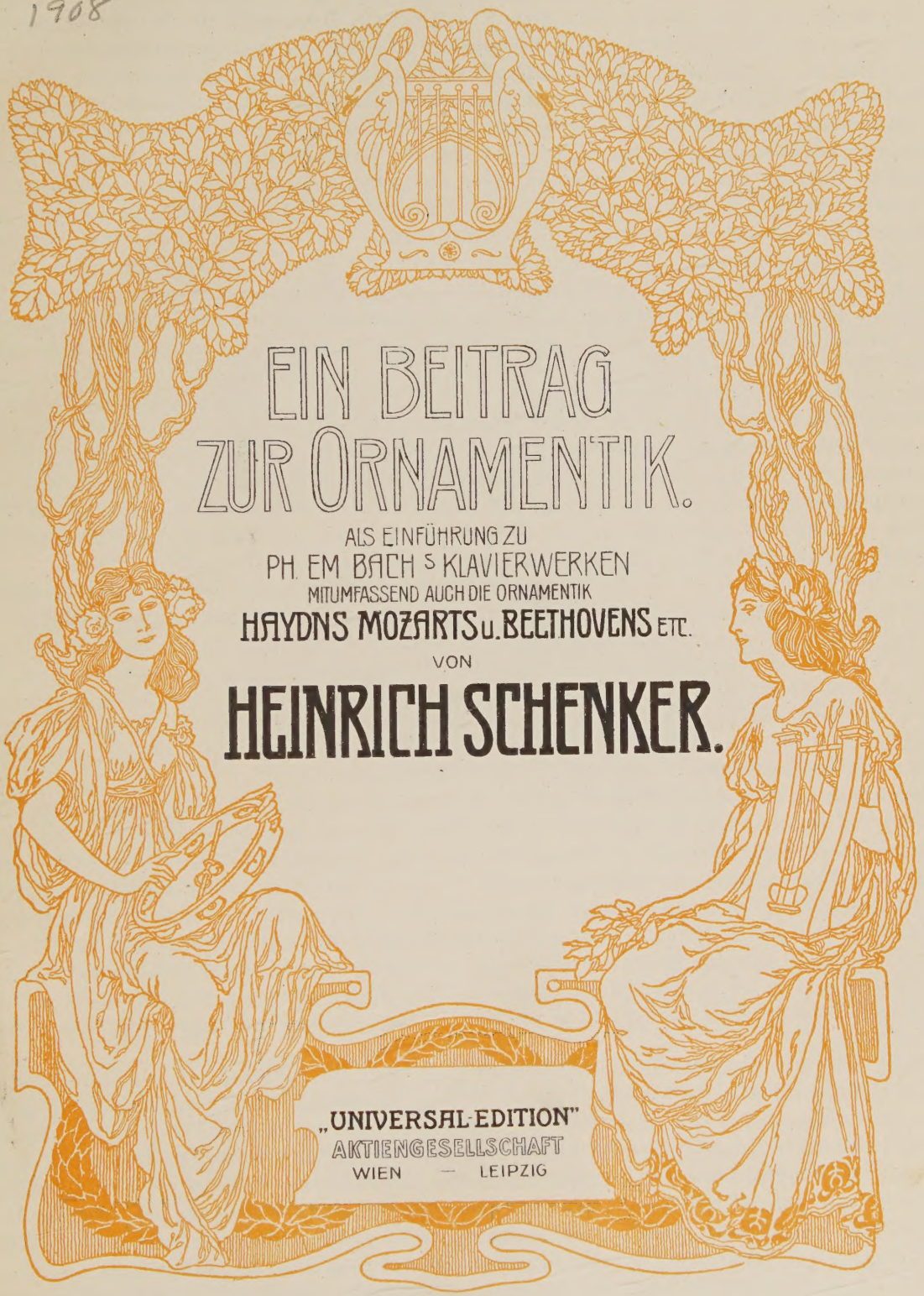
MT
80
S32
1908

From the library of:
John B. Crowder

College of Fine Arts
Music Library

MT
80
S32
1908

NEUE REVIDIERTE u. VERMEHRTE AUFLAGE.



EIN BEITRAG ZUR ORNAMENTIK.

ALS EINFÜHRUNG ZU
PH. EM. BACH'S KLAVIERWERKEN
MITUMFASSEND AUCH DIE ORNAMENTIK
HAYDNS MOZARTS u. BEETHOVENS ETC.
VON

HEINRICH SCHENKER.

„UNIVERSAL-EDITION"
AKTIENGESELLSCHAFT
WIEN — LEIPZIG

VORWORT.

In die Zeit zwischen der ersten und zweiten Auflage des vorliegenden Büchleins fällt der sehr dankenswerte Neudruck von Ph. Em. Bachs „Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen". Leipzig (bei Kahnt Nachfolger) 1906. Schade nur, daß der sonst verdienstvolle Herausgeber, Dr. Walter Niemann, im zweiten Teile einige angeblich „technisch oder in theoretischer Hinsicht vom heutigen Standpunkte aus veraltete oder für ihre Zeit nichts neues sagende Kapitel" zu kürzen für gut fand. Ich meine, wenn schon so viel des Inhaltes für würdig befunden wurde, vor die gegenwärtige Generation wieder gebracht zu werden, so möchte es mindestens nicht geschadet haben, auch noch die wenigen Seiten ihr zu vermitteln. Und nicht bloß etwa aus leerer Pietät hätte dies geschehen sollen! Hat doch ein Beethoven gerade aus den bloß auszugsweise mitgeteilten Kapiteln Anweisungen und Belehrungen sich geholt und zwar nicht nur in seiner Jugendzeit, sondern selbst um die Zeit der IX. Symphonie und der Messe, was wohl als Beweis gelten könnte, daß es in der Hauptsache nicht auf den „veralteten" Standpunkt, sondern auf den Lernenden selbst ankommt. Ich denke, daß auch noch heutzutage so mancher daraus nützliche Anregung zu schöpfen vermöchte. Doch würde ich selbst, auch abgesehen vom sachlichen Inhalt, schon um der wundersam treffenden Sprache willen, diese Kapitel dem Leser nicht vorenthalten haben. Denn gerade Bachs Art, ein schier unausdrückbares, kaum vorstellbares musikalisches Problem in der Sprache zu fassen und zu bewältigen, ist an sich allein eine so hohe, exceptionelle künstlerische Leistung, daß sein Versuch schon aus diesem Grunde den Ehrentitel einer ersten Monographie in unserer ja nicht übermäßig reichen Literatur verdient. Immerhin aber begrüße ich dankbar den Neudruck und wünsche, daß Bachs alterprobte Kraft auch an unserer Generation zum neuen Segen werde.

Und das wäre wahrhaftig von Nöten, schon um die Köpfe derer zu erleuchten, die gerade in unserer Zeit sich vermessen, die Verdienste Bachs (auch die Scarlattis und Haydns) herabzusetzen, nur um einige bescheidenere Talente desto mehr ehren zu können. Zwar ist hier nicht der Ort, solche Ungebühr ausführlich zurückzuweisen — an anderer Stelle wird wohl die Abwehr schon erfolgen — gleichwohl kann ich mir nicht versagen, hier mindestens einige Worte zu dieser Frage zu sagen.

Wenn Haydn und Mozart in des Wortes bester Bedeutung sich als Schüler von Em. Bach bezeichnet haben — später ist auch Beethovens, in letzter Zeit auch Brahms' Schwärmerei für ihn bekannt geworden — dann sollte man denken, daß so autoritative Äußerungen der Meister als bindende zu betrachten seien. Vor Allem wäre es Aufgabe der Musikhistoriker, mit künstlerischen Organen der Frage nachzugehen, weshalb sich denn Haydn und Mozart just dem Em. Bach, nicht aber irgend einem Komponisten der sogenannten Mannheimer oder Wiener Schule, einem Stamitz, Filz oder Holzbauer e tutti quanti zu so großem Dank verpflichtet gefühlt haben. Was war es denn eigentlich, das die Klassiker doch nur wohl von Bach, nicht aber auch von den genannten angeblichen „Vorläufern" zu lernen Gelegenheit hatten?

Kommt dazu noch das zweite Moment, daß all die Stamitz, Cannabich, Christian Bach u. s. w. mit ihrem leiblichen Tod zugleich auch den geistigen erlitten haben, während Emanuel Bach noch bis auf den heutigen Tag seine Meisterwürde bewahrt hat, so hat man sich billig zu verwundern, weshalb denn nicht auch dieses Moment dem Musikhistoriker zu denken gegeben hat: es muß doch bei nur wenig ähnlichem offenbar desto mehr Unterschiede geben zwischen einem Stamitz und Em. Bach, zwischen einem Holzbauer und Scarlatti, wenn das Urteil so vieler Generationen sich zu Gunsten von Bach und Scarlatti erklärt hat.

Statt sich nun in aller Bescheidenheit solche künstlerische Fragen zu Gemüte zu führen, beliebt man heutzutage auf Kosten Em. Bachs just die Stamitze zu angeblich verkannten und noch nicht genug gewürdigten Hauptheldеn der Kunstentwicklung zu machen. Der Herr Musikhistoriker weiß eben alles besser als die Meister selbst!

Freilich, sieht man eben, was der Musikhistoriker z. B. über einen Stamitz sagt, so begreift man wohl, warum er andererseits über Em. Bach oder Haydn so wenig auszusagen versteht und dann findet man es doch nur in der Ordnung, daß es den „Historiker" zu Stamitz, Haydn aber zu Bach zieht. Wer für die tausend und abertausend entscheidenderen Punkte, die Stamitz von Bach oder Haydn trennen, kein Organ hat, dem freilich muß aus dem Einerlei seines eigenen unkünstlerischen Kopfes heraus auch die künstlerische Welt der Genies, der Talente und der Halbtalente, als ebensolches Einerlei erscheinen, — als eine Welt, in der Dittersdorf, Graupner und Christian Bach u. s. w. angeblich mit Unrecht vergessen worden sind und ein Haydn seine Symphonien in der Hauptsache schließlich nicht viel anders schreibt als Stamitz.

Zum Glück ist die Macht der Kunst und des Genies sicher stärker als die des Herrn Historikers: wen dieser exhumiert, der braucht deswegen noch immer nicht neu lebendig zu werden. Und so werden auch die armen „Vorläufer", die übrigens noch bei Lebzeiten für den künstlerischen Blick reiferer Zeitgenossen schon tot gewesen sein mögen, doch nur wieder in dem papierenen Friedhof der „Denkmäler der Tonkunst in . . . ." beigesetzt, und nun sind sie zum drittenmal und wohl dreimal tot! Mögen wohl einzelne Geschichtsprofessuren durch die Stamitze hindurchgehen, — die wahre Entwicklung der Kunst wird doch nur durch die Genies besorgt.

Wien, im Juni 1908. **Heinrich Schenker.**

Einleitung.

Allgemeines über den Klavierstil Ph. Em. Bachs.

Wie mag man es nur erklären, daß die Klavierwerke eines Ph. Em. Bach heute so abseits von jeglichem Kunstbetriebe, so abseits von Konzertsaal und Schulen geraten sind, und daß sie der großen musikalischen Welt so wenig, fast gar nichts bedeuten? Sind es dieselben Werke denn nicht, die einst einen Haydn, einen Mozart, einen Beethoven zur Bewunderung und Nacheiferung zwangen? Haben sie allenfalls noch jenen Größten imponieren können, — was hindert sie denn, auch noch uns zu imponieren, die wir doch sicher die Kleineren? Oder sind wir etwa fortgeschrittener in der Beurteilung eines Kunstwerkes? Haben die Vorzüge nur eben hinreichen können, die Werke, in denen sie enthalten, einer jüngeren Generation als Vorbilder und Wegweiser aufzuzwingen; nach beendeter Mission aber haben die Werke, wie man wohl meinen mag, absterben und jüngeren Werken Platz machen müssen?

Können Vorzüge als solche erlöschen, wenn sie es einmal gewesen? Kann ein Werk zu einer geistigen Mumie werden, wenn es einmal so intensiv schon gelebt?

Oder liegt es vielleicht einfach bloß an uns? Etwa daran, daß wir die Vorzüge nicht mehr sehen? Oder mindestens nicht mehr so gut, wie die großen Meister? daß wir sie vielleicht nicht suchen dort, wo allein sie zu finden sind?

Solche und ähnliche Fragen drängen sich auf, wenn man das Schicksal der Werke Ph. Em. Bachs übersieht. Wie sie aber entscheiden? Sollen wir der Welt Recht geben, die sie ablehnt, und es auch weiterhin bewenden lassen bei dem Zustande der Gleichgiltigkeit, wie er nun tatsächlich ist? Oder müssen wir den Werken Recht geben und uns nach Mitteln umsehen, die geeignet wären, ihnen wieder den verdienten Eingang in die musikalische Welt zu verschaffen?

Vor die Entscheidung gestellt, neige ich zu Letzterem. Es scheint, als läge es wirklich und einzig an uns selbst; also daran, daß wir die Vorzüge nicht mehr einzusehen vermögen. Wir wissen uns dieser nicht mehr zu freuen, und lassen darum die Werke fallen. Kein Wunder indessen, wenn man bedenkt, wie unzugänglich einer Durchschnittsempfindung und wie tief die Vorzüge liegen. Äußern sie sich doch hauptsächlich in einer Kunst, in einer Technik, die auch in den offiziellen Lehrbüchern der Komposition, oder in den Schulen leider nur allzuwenig beschrieben oder besprochen wird; ich meine, in der Kunst, mit der Bach seine Themen und Motive aufeinander folgen, d. i. in der Art, wann wie und wo er sie eintreten läßt, wie er sie bindet und trennt u. dgl., kurz in der Kunst der Gedankensynthese, die füglich als das letzte und wohl auch das tiefste Geheimnis der musikalischen Komposition überhaupt bezeichnet werden darf.

Die Genialität gerade dieser Kunst ist bei Bach eine so enorme, daß sie noch immer ihre eigene und anregende Kraft behält auch neben der eines Haydn, Mozart und Beethoven, so gewiß es ist, daß diese jüngeren Meister vielfach über ihn hinauszugehen vermochten. Es ist keineswegs zu viel, wenn ich sage, man könne — vorausgesetzt, daß man in erster Linie wohl die Wunder seiner Gedankensynthese im Auge behält — aus seinen Werken ebenso viel Genuß und Nutzen davontragen, als aus den Werken der großen Klassiker. So, daß eine programmgemäße und ständige Pflege seiner Werke in Musikschulen und Konservatorien nur gerecht zu nennen wäre, gerecht nicht nur gegenüber dem Autor selbst, als vielleicht in weit höherem Maße auch der lernenden Jugend gegenüber.

* * *

I.

Ph. Em. Bachs Klaviersatz ist als definitiv anzusehen.

Statt sich dieser Genialität nun in Genuß und mit Erkenntnis hinzugeben, gefällt man sich heute nur desto lieber darin, den Werken gar Mängel vorzuwerfen. Als solche gelten namentlich der Mangel an Klangfülle und die überreichen Manieren.

Ein gar zu dürftiger Baß, so wenig Oktaven- und Terzengänge, so wenig rauschender Arpeggien und sonstiger Füllungen: — wie glaubt man da sicher im Rechte zu sein, wenn man sagt: man könne doch beim besten Willen eine klanglich so dürftig beschaffene Erscheinung gewiß nicht mehr für genügend halten in heutiger Zeit — wohlgemerkt: — „in heutiger Zeit"! Im Übrigen aber tut man bescheiden — freilich, sehr bescheiden — und meint: weit weniger Bach selbst, als vielmehr sein Lieblingsinstrument, das tonarme Clavichord, wäre Ursache dieser Dürftigkeit geworden — ja, habe es werden müssen! Gerne geht man, wohlwollend entschuldigend, noch weiter, und behauptet (wie schade, daß man es nicht bloß vermutet!) Bachs Klavierwerke seien in der uns vorliegenden Fassung ja gar nicht einmal für fertig anzusehen. Er habe vielmehr, wie dazumal eben üblich gewesen, darinnen noch Platz gelassen, damit der Vortragende selbst durch allerhand Zutaten akkordlicher und figuraler Art die definitive klangliche Fülle den Werken verleihe. Diese Vollendung ihnen zu geben, sei daher auch heute Pflicht eines jeden Spielers.

Hans von Bülow — im Vorwort seiner Ausgabe[1]) einiger Sonaten von Ph. Em. Bach — drückt diesen Standpunkt wie folgt aus: „Nicht minder als von der Nothwendigkeit einer Auslese wurde der Herausgeber von der einer ‚Bearbeitung' überzeugt, welches Wort man nicht anspruchsvoller noch anspruchsloser aufzufassen hat, als etwa in dem Sinne einer Uebersetzung aus der Claviersprache des XVIII^ten^ in die des XIX^ten^ Jahrhundert, aus dem Clavichordischen in das Pianofortische, wenn mir diese barbarische Wendung gestattet werden kann." Dem entsprechend betrachtet Bülow als des Herausgebers Aufgabe: „Ausfüllung der häufig gar zu mageren Begleitung durch passende Mittelstimmen, Verkittung mancher bedenklich aphoristischen Pausenlücke, belebende Colorirung einzelner flüchtig skizzenhafter Umrisse, endlich sorgfältig detaillirte Vortragsbezeichnung."

Zur Erwiderung möchte ich zunächst Bach selbst den Vortritt lassen, damit er sich Recht schaffe in eigener Sache. In einer Vorrede zu sechs Sonaten aus dem Jahre 1760 schreibt er: „Bei Verfertigung dieser Sonaten habe ich vornehmlich an Anfänger und solche Liebhaber gedacht, die wegen gewisser Jahre oder anderer Verrichtungen nicht mehr Geduld und Zeit Genug haben, sich besonders stark zu üben. Ich habe Ihnen bei der Leichtigkeit zugleich auf eine bequeme Weise das Vergnügen verschaffen wollen, sich mit Veränderungen hören zu lassen, ohne dass sie nöthig haben, solche entweder selbst zu erfinden, oder sich von anderen vorschreiben zu lassen und sie mit vieler Mühe auswendig zu lernen. Endlich habe ich Alles, was zum guten Vortrag gehörte, ausdrücklich angedeutet, damit man diese Stücke, allenfalls auch bei einer nicht gar zu guten Disposition, mit aller Freiheit spielen könne.

Ich freue mich, meines Wissens der erste zu sein, der auf diese Art für den Nutzen und das Vergnügen seiner Gönner und Freunde gearbeitet hat. Wie glücklich bin ich, wenn man die besondere Lebhaftigkeit meiner Dienstbeflissenheit hieraus erkennt."

Daraus folgt nun, daß Bach schon im Jahre 1760 es vorgezogen hat, lieber selbst die nötigen Veränderungen, wie sonst auch das Übrige (Manieren, dynamische Zeichen etc.) ausdrücklich zu schreiben, als es dem Spieler zu überlassen. Nichts natürlicher indessen als dieses, wenn man erwägt, wie verschieden von der Auffassung eines gewöhnlichen Liebhabers der Musik hierin diejenige von Bach gewesen ist. Schrieb er doch in dem berühmt gewordenen „Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen" schon im Jahre 1753: „Heute zu Tage pflegt man die Allegros mit zwei Reprisen das andere mahl wohl zu verändern. So löblich diese Erfindung ist, so sehr wird sie gemissbrauchet. Meine Gedancken hiervon sind diese: Man muss nicht alles verändern, weil es sonst ein neu Stück sein würde. Viele, besonders die affectuösen und sprechenden Stellen eines Stückes lassen sich nicht wohl verändern. Hierher

[1]) Sechs Sonaten für Klavier allein von C. Ph. Em. Bach bearbeitet und mit einem Vorwort herausgegeben von Hans von Bülow. Leipzig, Peters (1862).

gehöret auch diejenige Schreib-Art in galanten Stücken, welche so beschaffen ist, dass man sie wegen gewisser neuen Ausdrücke und Wendungen selten das erste mahl vollkommen einsieht. Alle Veränderungen müssen dem Affect des Stückes gemäss seyn" u. s. w.

Als weitere Belege unter vielen anderen führe ich an (II. Hauptstück, 1. Abteilung, § 3):

„Deswegen haben diejenigen allezeit sicherer gehandelt, welche ihren Stücken die ihnen zukommenden Manieren deutlich beygefügt haben, als wenn sie ihre Sachen der Discretion ungeschickter Ausüber hätten überlassen sollen". War er doch, wie wir daselbst § 5 erfahren, sogar auch der Meinung, „daß man lernen müsse, die guten Manieren von den schlechten zu unterscheiden, die guten recht vorzutragen und sie an ihrem bestimmten Orte in gehöriger Anzahl anzubringen". Ja, er hielt die gute Komposition und Ausführung der Manieren für so schwierig, daß er eine gründliche Kenntnis der Harmonie hiezu für nötig erachtete, indem er ausdrücklich (§ 13) schreibt: „Wir haben aus der Erfahrung, daß derjenige, welcher nichts Gründliches von der Harmonie versteht, allezeit bey Anbringung der Manieren, im finsteren tappet, und den guten Ablauf niemals seiner Einsicht, sondern dem blossen Glücke zuzuschreiben hat"

Hat ihn nun schon damals, im Jahre 1753, die Angst vor der Ungeschicklichkeit und der künstlerischen Unreife des Dilettanten somit zunächst zu einem schriftlichen Protest und dann im Jahre 1760 dazu getrieben, daß er Alles zum Stück Gehörige aufs genaueste fixierte, — wie soll man da glauben, daß er in der Folge diesen seinen Standpunkt aus den Jahren 1753 und 1760 habe fallen lassen, gerade seine Hauptwerke der Gefahr unzulänglicher Vortragsweise ausliefernd?

Indessen gibt es, darüber mit mehrerer Sicherheit zu entscheiden, ja auch noch andere, deutlichere Anhaltspunkte, und zwar in den Werken selbst. Vor allem ist die Stimmführung des Satzes überall eine so glückliche, daß sie über die aus ihr resultierende Harmonie nicht nur keinerlei Zweifel aufkommen läßt, — auch nicht einmal dort, wo der Satz nur etwa zweistimmig verläuft, — sondern auch eine durchaus genügende Fülle der Harmonie schafft. Und was den Rest anbelangt, so überlege man doch nur einmal: Manieren sind zu finden, — allerhand und soviel davon, daß es gewiß Niemandem beifallen könnte, zu glauben, noch mehrere wären anzubringen nötig; dynamische Zeichen finden sich ebenfalls vor — und zwar wieder so sorgfältig notiert, daß deren mehr oder bessere zu wünschen man auch nicht einmal vom heutigen Standpunkte wirklich Ursache hat; auch „Veränderungen" sind vorhanden, — freilich in den Grenzen, die er selbst sich zu stecken für gut fand; Akkorde sind nicht minder da, — oft genug mehrstimmig und Brechungen spielen ebenfalls eine bedeutsame Rolle. Nun frage man sich: Sollte er, der dieses Alles — also das Meiste des Vortrages! — selbst ausdrücklich andeutet und ausführt, dem Dilettanten just die wenigen anderen Veränderungen noch, die wenigen übrigen Vollgriffigkeiten überlassen haben? Sollte er an einer Stelle den Akkord z. B. selbst mehrstimmig geschrieben, bald darauf dagegen, an einer benachbarten Stelle, es zur Abwechslung wieder dem Spieler überlassen haben, ob und wie er mehrstimmig zu begleiten habe? Eine derartige Halbheit — die überdies auch für den Komponisten fast unüberwindliche technische Schwierigkeiten bereitet — werden wir doch dem Meister kaum zutrauen wollen.

Somit wären authentische wie stilistische Gründe gegeben, Bachs Kompositionen für klanglich definitiv anzusehen, womit die angeblich historisch begründete Ansicht Bülows beseitigt erscheint. Indessen gibt es noch viele — allzuviele, die sich um die Frage, ob man diese Werke als vom Autor bloß skizziert oder als vollständig ausgearbeitet zu betrachten habe, gar nicht kümmern; ihnen ist dieses historische Problem — Hecuba, sie beurteilen nur, was sie hören und meinen, die Werke klängen nun einmal dürftig. Dieser Standpunkt ist nun gewiß ein vollständig anderer, als der Bülows: er heuchelt nicht Historie, bezieht nicht Ausreden von armseligen Klavichord, argumentiert nicht gelehrt mit alten Sitten — kurz, in seiner künstlerischen Anspruchslosigkeit hört er fast auf, noch ein künstlerischer zu sein. Dann ist darüber eben als über eine Frage des bloßen Geschmackes im Grunde kein Wort mehr zu verlieren notwendig.

Da kann man höchstens nur raten, es vielleicht mit einem anderen Vortrage der Stücke zu versuchen: das Tempo zu verlangsamen, das non legato prinzipiell dem legato vorzuziehen, die Manieren genauestens im Sinne des Autors auszuführen, — lauter Mittel, die sicher den Vortrag glänzender und kräftiger machen werden. Dieser Punkt wird übrigens noch weiter unten etwas ausführlicher behandelt werden.

Oder aber man würde sagen dürfen: Was kann gegenüber dem Vorzug einer so genialen Inhaltskunst der Mangel einer Klangfülle noch ernstlich bedeuten, wollte man selbst zugeben, eine Dürftigkeit des Klanges sei wirklich vorhanden? Wie darf man bei soviel Genialität ein paar Tönchen, ein paar griffigere Akkorde vermissen, die bestenfalls nur die Hand — im mechanischesten Sinne des Wortes verstanden — füllen? Ist etwa, wenn die Hand mit Akkorden und Figurationen besser gefüllt, darum allein auch schon der Inhalt ein besserer? Was gewinnt denn dabei der Gedanke und was gar erst die Folge der Gedanken, auf die allein es doch wohl ankommt, wenn das Stück einen bleibenden Wert haben soll? Man greife nur ein bescheidenes Beispiel meiner Sammlung heraus: die Sonate Nr. 3. Was will man hier an Klang, an Ausfüllungen und Akkorden vermissen, angesichts so vieler genialer Tatsachen, die das Stück aufweist? Man beachte z. B. das originelle Verhältnis, in dem die Taktgruppen 1 bis 4 und 5 bis 8 zueinander stehen; die Harmonienfolge in den Takten 1 bis 3 — bewundernswert sowohl in Bezug auf den Dienst, den sie der ersten Gruppe im besonderen und dem Ganzen im allgemeinen leistet; ferner die eigentümliche Wirkung der beim zweiten 4tel des Taktes 6 aufeinander klingenden *es* und *e;* das Verhältnis der Taktgruppen 11 bis 12 und 13 bis 14 zur Gruppe 9 bis 10; auch die improvisatorische Art des Schlusses u. s. w. Und nun frage ich: verliert, zumal bei so verblüffender Bündigkeit, — bei der sich übrigens ja auch der Satz in Stufe und Harmonie gleichsam selbst vorträgt, — die Genialität einer solchen inneren Haltung wirklich dadurch, daß die wenigen Baßtöne nicht griffiger daherkommen oder ein paar Füllungen zu fehlen scheinen, die anzubringen noch allenfalls Platz wäre? Muß es denn griffiger sein — Mozart, Beethoven oder Liszt zuliebe? Muß es denn gefüllt werden — einfach bloß, weil noch Platz ist? Verliert denn, wenn dies nicht geschieht, das Original dann darüber wirklich soviel, daß man sich lieber zu entschließen habe das Stück gar nicht zu spielen, nur um sich den Verdruß einer solchen klanglichen Dürftigkeit zu ersparen? Nichts einfacher doch, um sich darüber ein Urteil zu bilden, als nun mit dem Originale selbst die Bearbeitung Bülows zu vergleichen: haben seine Zutaten und Retouchen die Gedankenfolge des Stückes denn wirklich verbessert? Wie geringfügig, wie geradezu kleinlich erscheinen doch meistenteils diese nachbessernden Füllungen, gemessen an der Größe des Inhalts!

Zu erwarten etwa, — dieses sei nun aber zum Beschluß gesagt — daß Bach als erster Begründer des neuen Stils auch in Bezug auf das Klangwesen sofort so schreibe, wie später nach ihm — eben dem Naturgesetze der Entwicklung zufolge — ein Mozart oder ein Beethoven, ist das nicht mindestens unlogisch? In Konsequenz dessen müßte man dann nicht ebenso auch z. B. den Werken Mozarts nachhelfen, sie griffiger und reicher gestalten, nur um sie auf den Standpunkt der noch späteren Beethovenschen Schreibart zu bringen?! u. s. w. Man sieht wohl, der Irrtum liegt auf der Hand.

* * *

II.

Der wahre künstlerische Grund von Bachs Manieren und die Ökonomie in ihrer Anzahl.

Überladung mit Manieren ist der andere Vorwurf, den man gegen Bachs Werke erhebt: sie könnten daher, meint man, in einer Zeit wie die heutige, die das Musikdrama genießt, ja gar nicht mehr wirken; hier tiefste Empfindung und letzte Wahrheit des Ausdruckes in Wort und Musik, dort Schnörkel, rein instrumentale Effekte, ohne Wahrheit und Empfindung; höchstens nur, daß man solche Schnörkel aus der Tonarmut der damaligen Klavichorde begreifen und zugleich auch damit entschuldigen möchte. Also, wieder ein historischer Standpunkt und wieder verquickt mit Wohlwollen und Bedauern u. s. w. Sehen wir nun, welche Bewandtnis es damit hat.

In der Tat ist der Standpunkt, das gesamte System der Manieren lediglich mit der Tonarmut des Instrumentes in ursächlichen Zusammenhang zu bringen, seit jeher der beliebteste und verbreitetste, wozu nicht unwesentlich eine scheinbar authentische Veranlassung mitgeholfen haben mochte, nämlich daß unsere Vorfahren selbst so gedacht und ihre dahingehende Meinung auch schriftlich uns überliefert haben. Sie, die die Manieren ersannen und pflegten, würden doch am besten gewußt haben, warum sie es taten, beliebt man zu denken und setzt dann nur umso lieber mit der ihrigen Anschauung die eigene in Übereinstimmung.

Es schreibt daher Dr. Baumgart im Vorwort seiner Ausgabe S. 5:[1]) „Sie (die Manieren) wurden für unerlässlich gehalten, um bei der Klangarmut der Instrumente die Töne inniger zu verbinden, lang gehaltene Noten nicht zu trocken erscheinen zu lassen, dem Vortrage Zierlichkeit, Glanz und Leben zu verleihen. Die meisten sind auch heute noch im Gebrauche, nur die Zeichen nicht . . . So viel wird man erkennen müssen, daß die Manieren zu dem eigentümlichen Charakter der älteren Musik gehören und bei der Reproduktion nicht wegfallen können."

Interessanter, jedoch noch immer unzweifelhaft unter dem Drucke der allgemeinen Meinung schreibt Bülow in seinem Vorwort: „Betreffs eines dritten Punktes befand ich mich längere Zeit im Schwanken: ich meine das Kapitel der Verzierungen, der ‚Manieren', wie der technische Ausdruck der Zeit lautet. Gestützt auf die zudem offen von den Klavierkomponisten des vorigen Jahrhunderts eingestandene Tatsache, daß das Unvermögen gesanglicher Festhaltung und Verbindung auszuhaltender Töne bei den damaligen Klavichorden die Notwendigkeit der Überhandnahme jener ‚Manieren' hervorgerufen, war das bei einer ersten Kenntnisnahme sehr natürliche Vorurteil des Widerwillens gegen das Schnörkelwesen anfangs auch das meinige und ich glaubte durch eine fast schlechthinnige Ausmerzung der mitunter ziemlich unangenehmen ‚agremens' die Schwierigkeit zu einer bequemen und populären Erledigung zu bringen. Nach vertraulicherem Einleben in diesen Verzierungsstil jedoch überzeugte ich mich, daß eine solche Radikalmethode sehr wesentliche und selbst reizvolle charakteristische Momente zerstören würde und nur an solchen Stellen eintreten dürfe, wo Überladung mit ‚Manieren' eine nach heutigen Begriffen handgreifliche Geschmacklosigkeit ergäbe. Ich habe mich daher entschlossen, die meisten jener ‚Manieren' beizubehalten u. s. w."

Bachs Standpunkt in dieser Frage ist aber folgender: Die Manieren gehören zum Klavier, nicht weil dessen Ton etwa zu kurz, zu dürftig, sondern nur, weil das Klavier eben ein Klavier, nicht etwa eine Singstimme oder Orgel. Es fordert das Instrument als solches, respektive dessen Beweglichkeit eine gewisse Brillanz des Inhaltes von Haus aus, die sich nun in allerhand Figuren, Passagen, Manieren zu äußern hat, kurz in all dem, was man füglich im weiteren Sinne Ornamentik nennen darf.

Wiederholt versucht denn auch Bach, den Klavierspielern die Ausrede des angeblich zu kurzen Tones aus der Hand zu winden, um unter mehr oder minder heftigen Vorwürfen nur destomehr sie umgekehrt auf ihre eigene geistige und technische Unzulänglichkeit in der künstlerischen Behandlung des Klaviers aufmerksam zu machen, die sie eben zu jener Ausrede zwingt. So schreibt er gleich im § 2 der Einleitung des zitierten Werkes: „Indem alle andern Instrumente haben singen gelernet; so ist bloß das Clavier hierinnen zurück geblieben, und hat, an statt weniger unterhaltenen Noten, mit vielen bunten Figuren sich abgeben müssen, dergestalt, daß man schon angefangen hat zu glauben, es würde einem angst, wenn man etwas langsames oder sangbares auf dem Clavier spielen soll; man könne weder einen Ton an der andern ziehen, noch einen Ton von dem andern durch einen Stoß absondern; man müsse dieses Instrument bloß als ein nöthiges Übel zur Begleitung dulden. So ungegründet und widersprechend diese Beschuldigungen sind, so gewisse Zeichen sind sie doch der schlechten Art, das Clavier zu spielen." Vergleiche auch z. B. II., 5. § 8, wo er, aus Anlaß einer Länge der Note, bei der selbst „ein langer Mordent zum Ausfüllen nicht hinreichen wollte", davor warnt, sie allezeit nur dadurch zu verkürzen, „indem man sie noch einmahl anschlägt". . . . . „Diese Freyheit muß man nicht anders als aus Noth und Vorsicht brauchen. Man muß den Absichten des Verfassers eines Stückes dadurch nicht Tort thun. Man wird diesem Fehler dadurch leicht entgehen können, wenn man durch den gehörigen Druck und durch die Unterhaltung einer Note gewahr wird, daß unser Instrument den Ton länger aushält, als viele glauben mögen." Ähnlich spricht er sich II., 3. § 20 aus: „Die meisten Fehler kommen bey langsamen und gezogenen Noten vor. Man will sie der Vergessenheit durch Triller entreissen. Das verwöhnte Ohr will beständig in einer gleichen Empfindung erhalten seyn. Es empfindet nicht anders als durch ein Geräusche. Man siehet hieraus, daß diejenigen, welche diesen Fehler begehen, weder singend denken können, noch jeder Note ihren Druck und ihre Unterhaltung zu geben wissen . . . Gesetzt, die Zeit-Maaß wäre zu langsam und das Instrument zum gehörigen Nachsingen zu schlecht, so ist es doch allezeit schlimmer, einen Gedanken, der gezogen und

[1]) C. Ph. Em. Bach's Klaviersonaten, Rondos und freie Phantasien für Kenner und Liebhaber. Neue Ausgabe von E. F. Baumgart. Vollständig in sechs Sammlungen. Erste Sammlung. Breslau, Leuckart 1863.

matt vorgetragen werden soll, durch Triller zu verstellen, als etwas weniges an dem deutlichen Nachklange einer Note zu verliehren, welches man durch den guten Vortrag wieder reichlich gewinnt. Es kommen überhaupt bei der Musik viele Dinge vor, welche man sich einbilden muß, ohne daß man sie würklich höret . . . . . Verständige Zuhörer ersetzen diesen Verlust durch ihre Vorstellungs-Kraft. Diese Zuhörer sind es, denen wir hauptsächlich zu gefallen suchen müssen."

Überdies sagt er in II., 1. § 7 von den Manieren ausdrücklich, daß sie „mehrentheils schon von langen Zeiten her gleichsam zum Wesen des Clavier-Spieles gehört haben und ohne Zweifel allezeit Mode bleiben werden," und daselbst in § 8 fährt er fort: „Diesem ohngeachtet stehet es jedem, wer die Geschicklichkeit besitzet, frey, ausser unsern Manieren weitläuftigere einzumischen. Nur brauche man hierbey die Vorsicht, dass dieses selten, an dem rechten Orte und ohne dem Affecte des Stückes Gewalt zuthun, geschehe . . . . . Wer hierinnen das nöthige in Obacht nimmt, den kan man für vollkommen passiren lassen, weil er mit der singenden Art, sein Instrument zu spielen, das ueberraschende und feurige, welches die Instrumente vor der Singe-Stimme voraus haben, auf eine geschickte Art verknüpfet und folglich die Aufmerksamkeit seiner Zuhörer durch eine beständige Veränderung vorzüglich aufzumuntern und zu unterhalten weiss. In diesem Puncte behalte man ohne Bedenken den Unterschied zwischen der Singe-Stimme und dem Instrumente bey. Wer nur sonst die nöthige Behutsamkeit wegen dieser Manieren anwendet, der sey übrigens unbekümmert, ob das, was er spielet, eben gesungen werden könne oder nicht." Man sieht, wie er zwischen der Singstimme und dem Instrumente durchaus zu unterscheiden bittet und wie er besonders auf das Überraschende und Feurige des Klaviers Nachdruck legt!

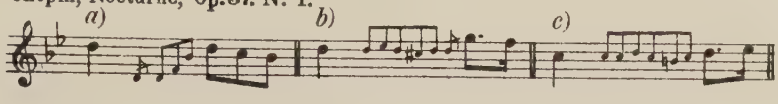
Als Konsequenz der Bachschen Auffassung ergibt sich aber, daß alle Ornamentik nunmehr als melodisches Element im besten Sinne des Wortes zu gelten habe. Sie sind alle, so die „weitläuftigeren" und unbenannten, wie die kürzeren „wesentlichen" und benannten Manieren (z. B. Doppelschlag, Triller, Schleifer, u. s. w.), wirkliche Melodie und wirkliche Schönheit. Sie haben, wie alle Melodie, Seele und Ausdruck. Daher ihnen auch eine Wahrheit zugestanden werden muß, eine künstlerische Wahrheit, die über aller Zeit steht und noch in der spätesten Zukunft noch wirken wird (vergl. oben das Zitat II., 1, § 7), sofern man sich nur hütet, die Manieren zu einem rein mechanischen Fingerfertigkeitsbestandteil des Inhaltes zu degradieren. Mit beredtesten, nur freilich der Subtilität des Inhaltes halber leider nicht immer so ohneweiters leicht zu verstehenden Worten drückt Bach diese Anschauung im § 1 der ersten Abteilung des zweiten Hauptstückes so aus:

„Es hat wohl niemand an der Nothwendigkeit der Manieren gezweifelt. Man kann es daher mercken, weil man sie überall in reichlicher Menge antrifft. Indessen sind sie allerdings unentbehrlich, wenn man ihren Nutzen betrachtet. Sie hängen die Noten zusammen; sie beleben sie; sie geben ihnen, wenn es nöthig ist, einen besondern Nachdruck und Gewicht; sie machen sie gefällig, und erwecken folglich eine besondere Aufmercksamkeit; sie helfen ihren Inhalt erklären; es mag dieser traurig oder frölich oder sonst beschaffen seyn wie er will, so tragen sie allezeit das ihrige dazu bey; sie geben einen ansehnlichen Theil der Gelegenheit und Materie zum wahren Vortrage; einer mäßigen Composition kan durch sie aufgeholfen werden, da hingegen der beste Gesang ohne sie leer und einfältig, und der kleinste Inhalt davon allezeit undeutlich erscheinen muß." Daselbst § 20: „indem der Endzweck aller Manieren hauptsächlich dahin gerichtet seyn muß, die Noten zusammen zu hängen" und schließlich § 24; „Vermöge dieser Regel werden also statt der folgenden Haupt-Note diese kleinen Nötgen zum Basse oder andern Stimmen zugleich angeschlagen. Man schleift durch sie in die folgende Note hinein; hierwider wird gar sehr oft gefehlet, indem man auf eine rauhe Art in die Haupt-Note hinein plumpt, nachdem noch wohl gar darzu die mit den kleinen Noten vergesellschaftete Manieren ungeschickt an- und heraus gebracht worden sind." Und in der Tat bemüht er sich auch, wie wir sehen werden, später im Verlauf der speziellen Darstellung der Manieren jede einzelne nun wirklich auf ihren eigenen Ausdruck zu prüfen und zu erläutern.

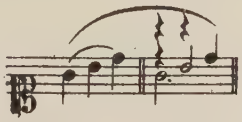
Wie sehr Bach damit recht hat gegenüber der allgemeinen, oberflächlichen Auffassung der Manieren, kann übrigens auch noch anders bewiesen werden. Man denke z. B. an den Klavierstil Schumanns oder Chopins und vergegenwärtige sich die reiche Brillanz und Ornamentik, besonders des Letzteren. Und nun, worauf wollte man diese Brillanz beziehen, weiß man, daß Chopin vor einem Pianoforte saß, dessen Ton doch gewiß ein kräftigerer als der des Clavichords, — worauf denn anders

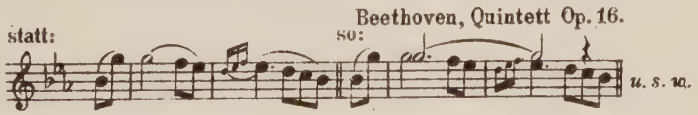
als auf das eigentümliche Bedürfnis des Instrumentes selbst? Ist es nicht so, daß man förmlich von einem Egoismus, ja von einer Animalität des Klaviers zu sprechen das Recht hätte?

Oder man betrachte z. B. die folgenden kleinen Ornamente:

Chopin, Nocturne, Op. 37. N° 1.

Wer könnte ernstlich behaupten, die Figur *c*, die im Grunde ja nur eine Steigerung der Figur *b* ist, die ihrerseits wieder bloß eine Steigerung des gewöhnlichen Doppelschlages zwischen zwei Noten darstellt, sei so und nicht anders bloß wegen der leidigen Tonarmut des Pianoforte komponiert? Hält etwa der Klang des letzteren nicht ein ♩ lang an? Und ist es daher nicht weitaus künstlerischer, Figuren, wie *b* und *c*, für melodisch erregtere und bewegtere Steigerungen, für Melodie kurzweg zu halten und sie auch in diesem Sinne zu spielen?

Oder man vergleiche einmal die Orgelwerke Johann Sebastian Bachs mit dessen Klavierwerken. Wie sind doch die letzteren verzierter und beweglicher als die ersteren! Woher das kommt? Einfach daher, weil das minder bewegliche Instrument der Orgel eben nur weniger Figuren und Ornamente gestattet, wogegen das beweglichere Klavier deren mehr fordert. Darum gibt Bach der Orgel, was der Orgel, dem Klaviere aber, was des Klavieres ist, und sehr wohl kann man daher bei ihm einen Orgelstil von einem Klavierstil unterscheiden, — immer unbeschadet dessen, daß die beiden Stile freilich innerhalb des allgemeinen polyphonen Stiles liegen.

Oder endlich lese man nach, was Ph. Em. Bach im dritten Hauptstück, § 18, schreibt: „Wenn Schleiffungen über gebrochene Harmonien vorkommen, so kan man zugleich mit der ganzen Harmonie liegen bleiben, z. B.:

In dem Probe-Stück aus dem *E*-dur kommt dieser Fall oft vor, man erhält hierdurch außer der besonders guten Würckung eine leichtere und besser zu übersehende Schreib-Art. In dem Probe-Stück aus dem *As* ist dieser Fall in besonderen Stimmen ausgeschrieben, damit man diese Schreib-Art, welche die Franzosen besonders starck brauchen, kennen lerne.“ So hat man denn auch in dieser Anweisung vor Allem doch nur wieder eine ganz besondere Feinheit seines Klavierspieles und die genaue Kenntnis der Wirkungen des Klavieres zu bewundern, statt, wie man leicht irregehen könnte, eine solche Spielweise vielleicht gar nur von der Tonarmut des Instrumentes herleiten zu wollen! Es ist im Gegenteil eher zu bedauern, daß diese Art des legato — eben des echtesten legato — den Virtuosen und Klavierspielern von heute im Grunde ja noch immer so wenig vertraut ist und daß sie nur dann zu ihr greifen, wenn sie vom Autor ausdrücklich (vergl. z. B. Chopin, Nocturne op. 62, Nr. 1) gewünscht wird, während sie in der Tat — man beachte oben Bachs Worte: „außer der besonders guten Würkung“ zu den schönsten Wirkungen schon des Anschlages allein, um von der Harmoniefülle nicht zu sprechen, auch dort führt, wo sie nicht erst ausdrücklich vorgeschrieben ist. So ist es z. B. ohneweiters zu spielen möglich,

Beethoven, Quintett Op. 16.

wie denn überhaupt solches Liegenlassen der Stimmen (wodurch gleichsam continuo-Stimmen entstehen,) auch auf Situationen Anwendung finden darf, die gebrochenen Harmonien u. dgl. sicher sehr unähnlich sehen.

Faßt man aber alle diese Ausführungen zusammen, so möchte man sagen, nicht nur, daß es sich hiernach verbiete, Bach den Gebrauch der Manieren vorzuwerfen, sondern daß umgekehrt gerade im Gebrauche derselben sich sein ganz spezifisches Talent für Klavier offenbare. In der Tat ist Bach just wegen seiner originellen Ornamente und Passagen als der echteste Klavierpoet aufzufassen. Ich persönlich wage sogar soweit zu gehen, ihn als spezifischen Klavierkomponisten höher zu stellen, als selbst

einen Haydn oder Mozart, denen vielfach orchestral-symphonische Gesichtspunkte das Reinklaviermäßige offenbar bereits zu unterbinden beginnen, und in eine Reihe fast mit Schumann und Chopin, nur daß er den letzteren durch seine urgesunde natürliche Anlage überlegen ist, wie dadurch, daß er aus solcher Gesundheit heraus zu der gewiß bedeutsameren zyklischen Sonatenform gedrängt, eben die bedeutendere Kraft hatte, einen Haydn, Mozart und Beethoven zu zeugen.

Somit bleibt nur noch übrig zu erklären, wie es möglich war, daß trotz der eigenen Darstellung eines Bach eine falsche Auffassung der Manieren die musikalische Welt so lange beherrschen konnte. Im § 9 der ersten Abteilung des zweiten Hauptstückes meint Bach: „Indessen muss man dennoch vor allen Dingen sich hüten, daß man auch mit unserer Art von Manieren nicht zu verschwenderisch umgehe. Man betrachte sie als Zierrathen, womit man das beste Gebäude überhäufen und als das Gewürtze, womit man die besten Speisen verderben kan ..... Widrigenfalls würde ich denselben Fehler begehen, in den ein Redner fällt, welcher auf jedes Wort einen nachdrücklichen Accent legen wollte; alles würde einerley und folglich undeutlich werden.“[1]) Außerdem heißt es daselbst § 2: „So viel Nutzen die Manieren also stiften können, so groß ist auch der Schade, wenn man theils schlechte Manieren wählet, theils die guten auf eine ungeschickte Art ausser ihrem bestimmten Orte und ausser der gehörigen Anzahl anbringet“ und daselbst § 7: „Ich werde zuletzt meine Leser auf die Probe-Stücke verweisen, und hoffe durch alles dieses das hier und da eingewurtzelte falsche Vorurtheil, von der Nothwendigkeit der überhäuften bunten Noten bey dem Klavier-Spielen, ziemlich aus dem Wege zu räumen.“

Damit will Bach sagen, die Manier sei zwar eine Spezialtugend des Klaviers, könne nichtsdestoweniger aber leicht zu einer Untugend werden, wenn sie im Übermaß gebraucht wird. Hier aber mag die Erklärung des Irrtums liegen, da in der Tat bescheidenere Talente ihre Kompositionen mit Manieren zu überladen begannen, die melodische Funktion der Manieren mißverstehend und außerstande, ein wahres Gleichgewicht zwischen der Idee und der Forderung des Instrumentes herzustellen. Die Manieren wurden zur Mode voll Unvernunft und Mißbrauches. Es liegt in der Natur, daß sich dagegen ein allgemeiner Widerwille erhoben und nun geschah es, daß man über der krankhaften Mode auch den gesunden Keim übersah. Man schämte sich hinterdrein aller Ornamentik überhaupt und wälzte, um mindestens die künstlerische Vernunft zu rechtfertigen, alle Schuld auf das Clavichord, als hätte wirklich bloß dessen Tonarmut allein der Vernunft den argen Streich gespielt.

Wer weiß indessen, ob nicht vielleicht auch die Schwierigkeit der Ausführung den Widerwillen gegen die Manieren gesteigert hat? Wie oft mag man sich, ohne daß man sichs gestand, wider sie aufgelehnt haben, einfach bloß, weil man nicht genau wußte, wie sie zu spielen. Was so unbequem war, zu einem Fehler des Werkes selbst zu machen, — nichts ist menschlicher als das. Ob nicht nun auch umgekehrt die richtige Ausführung der Manieren dazu geführt hätte, sie mindestens bei Bach zu billigen und sicher auch schön zu finden, — wer mag das heute sagen?

* * *

III.

Über die Form bei Bach.

Durfte ich mir nicht ersparen, die Vorwürfe nach Möglichkeit zu entkräften, so möchte ich mir umsoweniger noch versagen, andererseits auch die Vorzüge der Bachschen Werke hier positiv darzustellen. Gelingt es mir, sie dem freundlichen Leser so zu vermitteln, daß deren große Bedeutung ihn überzeugt, so werden gewiß auch sie ihrerseits das meiste dazu beitragen, jene Vorwürfe im kleinlichsten Lichte erscheinen zu lassen.

a) Was an Bachs Kompositionstechnik zunächst auffällt, ist die Abwesenheit einen jeglichen Schemas. Nirgends eine Vorgefaßtheit; nirgends ein Vorsatz, sei es in Bezug auf Form, Gedanken oder Harmonien. Gedanken im vorhinein, einzeln und abseits von Zusammenhängen zu erfinden, nur um

[1]) Es empfiehlt sich übrigens, diesen Gedanken, der ja so einfach und vernünftig-wahr ist, in analoger Weise nicht minder auch auf die heutige Art der instrumentalen Komposition im warnenden Sinn anzuwenden. Muß denn nicht dadurch, daß jede einzelne Stelle in einer modernen Komposition durch ein offenbar doch vom Musikdrama entlehntes Pathos gleichsam ihren eigenen „nachdrücklichen Accent“ erhält, die Summe sämtlicher so belasteter Stellen sodann zu der Gesamtwirkung führen, die Bach mit den Worten beschreibt: „Alles würde einerley und folglich undeutlich werden“?

sie dann gelegentlich an einer Stelle gewaltsam einzuflicken, ist nicht seine Art. Vielmehr ist alles, erste Erfindung wie fortlaufende Entwicklung, einzig auf die Gnade einer sozusagen improvisierenden Phantasie gestellt. Diese ist aber willig genug, ihm nicht nur einen ersten Gedanken zu schenken, sondern auch die weitere Folge, ohne daß der Beschenkte im Grunde mehr Mühe dafür aufzubringen hätte, als bloß in glücklichster Stimmung den Gedanken einfach niederzuschreiben. Er braucht nicht, wie andere, besonders wir Epigonen von heute — ärgerlich auszuspähen, was jenseits des ersten Gedankens werde zu geschehen haben; es bekümmert ihn keinerlei Zukunft von Form, keinerlei Zukunft von Inhalt; nichts stört ihn im Genuß des gegenwärtigen Augenblickes und so darf er sich mit unbedingtestem Gegenwartsgefühl einem jeglichen Gedanken schaffend hingeben. Ist der erste Gedanke vorbei, so ist im selben Augenblick auch schon ein zweiter da, — ungerufen, unbeabsichtigt, ungewollt. Man darf daher in diesem Sinne seine Phantasie eine völlig absichtslose und unangestrengte nennen.

b) Eine solche Willigkeit der Phantasie bedeutet immer zugleich Reichtum und Vielheit von Gedanken. Diese aber drängen ihn zu einer neuen und eigenartigen Technik, nämlich zu der der Gruppenbildung.[1]) Man gestatte, daß ich hier etwas ausführlicher die Mittel untersuche, deren sich diese Technik bedient.

1. Als erstes der Mittel sei die Tonalität genannt. Ein einfaches Beispiel für dieses Mittel gehe voran — ein allereinfachstes, wie es im ersten Satze der Sonate II, pag. 9, enthalten ist. Hier läuft, vom Takt 8 angefangen, beziehungsweise von dessen drittem Achtel an, eine Mehrzahl von Sätzchen und Motiven ununterbrochen bis zum Takt 22, beziehungsweise bis zu dessen drittem Achtel. Was diese Vielheit hier zu einer Gruppe bindet, ist die Tonalität *D*-dur. Gleichwohl sind aber die einzelnen Bestandteile der Gruppe als solche zu erkennen, da im Takt 12 der Schluß auf der Tonika, im Takt 15 und 16 der Aufstieg zur Dominante, in den Takten 16 bis 18 die Rückbewegung zur Tonika, in den Takten 20 bis 22 die Kadenz deren selbständigen Charakter deutlich hervortreten lassen. Aus diesem Beispiele kann man leicht ersehen, welchen Dienst die Tonalität leistet: sie bindet die Vielheit tonal zu einer Gruppe, ohne indessen die Selbständigkeit der einzelnen Teile zu opfern.

Es mögen hier aber noch einige kompliziertere Gruppen der Beachtung empfohlen werden; z. B. pag. 13, Takt 6 bis 17; pag. 16, Takt 1 bis 8; pag. 26, Takt 9 bis 21; pag. 42, Takt 17 bis Ende des ersten Teiles; pag. 55, Takt 9 bis Ende des ersten Teiles u. s. w. Es ist hier oft das Problem, die Gruppenbildung durch die Tonalität zu kennzeichnen, in so kühner und genialer Weise gelöst, daß wir uns schon diesem Teile der Bachschen Kunst allein gegenüber gewiß noch als rückständig bezeichnen dürften. Insbesondere ist im einzelnen zu beachten: welche Harmonien den jeweiligen einzelnen Teil beginnen und welche ihn beenden; nicht minder aber, in welchem Verhältnisse sodann die Summen der den einzelnen Teilen zugehörigen Harmonien zur gesamten Tonalität stehen. Z. B. sehe man, wie pag. 16 die Tonart *c*-moll beginnt bei sonst intendierter *f*-dur Tonalität; ferner, wie pag. 13 sich die einzelnen Tonarten zu *g*-dur, später *d*-dur stellen; oder, wie pag. 26 die Unterdominante, pag. 42 die Dominante beginnt u. s. w., u. s. w. So ist nun einmal die Tonika, einmal die Dominante, ein andermal die Unterdominante oder eine andere Stufe der Diatonie, die den Teil einleiten oder beschließen; bald ist die Tonalität strenger und einheitlicher, bald aber um entferntere Tonarten vermehrt. Welche unendliche Mannigfaltigkeit ergibt sich aber erst aus der Kombination aller dieser Punkte!

Wie steif dagegen sind wir heute geworden — wir, die scheinbar Reicheren und doch in Wahrheit um so viel Ärmeren! Was nützen uns denn die geräumigeren Konzertsäle, die größeren Pianofortes, die breiteren Formen, die stärkeren Schallwirkungen — da wir so kleinlich, so wenig unabsichtlich, so schematisch sind! Unsere Kühnheit ist eine Augenblicksgrimasse — und sieht man genauer hin, so ist im Grunde die Absicht auf Inhalt und Form nicht zu verkennen, die den Komponisten in der Regel vor sich selber so klein macht, daß er — gleichsam nur um sich zu betäuben — zum wilden Bramarbasieren greifen muß. Dort bei Bach Reichtum und was daraus an Segen folgt, hier Armut und wilde, leider aber vergebliche Auflehnung gegen den Fluch der Armut!

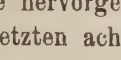
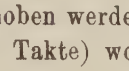
[1]) Vergl. hierzu mein anonym erschienenes Buch „Neue musikalische Theorien und Phantasien von einem Künstler. I. Band Harmonielehre.“ Stuttgart und Berlin (Cotta) 1906, § 129 u. ff.

2. Ein anderes Mittel möchte man das rhythmische nennen. Es besteht darin, daß die einzelnen Teile der Gruppe bald in den starken, bald in den schwachen, also in verschiedenen Taktteilen einsetzen. Betrachten wir das zuerst angeführte Beispiel aus der Sonate II, pag. 9, so sehen wir dort den ersten wie den zweiten Teil mit dem dritten Achtel, dagegen den dritten und vierten mit dem zweiten Achtel beginnen. So sind bei Bach — diese Technik hängt organisch wohl mit der Kunstübung noch älterer Epochen zusammen — alle Taktteile in Hinsicht des Einsatzes gleich, ohne daß er dadurch den Unterschied zwischen einem starken und schwachen Taktteil aufheben möchte. Es ängstigt ihn keinerlei theoretischer Respekt vor dem, was der starke Taktteil ist, er müht sich daher auch nicht, seine Gedanken allemal just mit dem starken Taktteil zu beginnen, vielmehr liebte er, auch bei einem schwachen Taktteil einzusetzen, wenn die Gelegenheit zufällig eine günstige, so z. B. wenn der vorausgehende Gedanke gerade mit dem starken Takteil geschlossen hat. Er kommt daher nie in Verlegenheit, erst Pausen erlügen zu müssen, weil vielleicht der nächste Gedanke nur um zwei oder drei Achtel später beginnen kann. — Können wir das auch von uns sagen?

Welche innere Bedeutung aber ein solcher Einsatz hat, gleichviel in welchem Taktteil er sich ereignet, gehört wohl zu den geheimnisvollsten und stillsten Wundern der Musik. Als wäre er gar ein organisches, mit einem Selbsterhaltungstrieb begabtes Wesen, strebt ein jeder Einsatz danach, seine Art, so lange es nur geht, zu erhalten. Erfolgt der Einsatz z. B. beim zweiten Achtel, so wollen nun ganz von selbst alle folgenden Gedanken und Motive immer beim zweiten Achtel beginnen, d. h. es streben die Bildungen sich zwischen einem zweiten und wieder einem zweiten Achtel zu bewegen. Als besonders eindringliche Beispiele dieser so wundersamen Natur des Einsatzes wolle man Beethovens Sonaten op. 90 und op. 106 einsehen. Dort die Fortpflanzung des Einsatzes im dritten Viertel, hier des Einsatzes im letzten Achtel. Ginge es nun nach dem Selbsterhaltungstrieb eines solchen Einsatzes, so gäbe es, wie leicht begreiflich, dieser Art Einsatzes kein Ende: es läge, je nach der Art des Einsatzes eben, alles vom Anfang bis zum Ende der Komposition nur immer so fort zwischen dem ersten und ersten, zweiten und zweiten Viertel oder Achtel u. s. w. In mäßigen Kompositionen kann man in der Tat auch wahrnehmen, wie die Autoren diesem Impuls des Einsatzes meistens erliegen, wie wenig sie seinen Bann, d. h. die Monotonie des Rhythmus zu durchbrechen vermögen. Indessen ist ein solches Unvermögen sicherlich das Kennzeichen einer armen Phantasie oder eines zu geringen Kunstinstinktes. Denn eine reiche Phantasie ist eben noch stärker als der Einsatz; ihre Kraft durchbricht den Bann des Einsatzes. Die Phantasie will Mannigfaltigkeit in allem und jedem, nicht minder daher auch im Einsatz. Nichts ist nun so interessant, als zu sehen, wo und wie der Komponist den einen Einsatz bricht, um einen andern zu bringen. In der oben zitierten Sonate von Beethoven, op. 90, sind es die Takte 43 bis 45, in der Sonate op. 106 die Takte 16 bis 17, in denen der eine Einsatz zu Gunsten eines nächsten andern niedergerungen wird; oder in meiner Emanuel Bach-Ausgabe pag. 43, Takt 14 bis 16; pag. 55, Takt 16 und Takt 22 u. s. w.

3. Ein drittes Mittel ist dynamischer Natur und sorgt für Licht und Schatten in der Gruppe In unserem Beispiel aus der Sonate II, pag. 9 sehen wir: *f* beim ersten Teil im Takt 8, *p* beim zweiten Teil im Takt 12, beim dritten Teil im Takt 16 wieder *p* (allerdings nach einem *f* im Takt 14), wohlgemerkt hier beim zweiten Achtel, dagegen *f* im Takt 18 beim vierten Teil u. zw wieder beim zweiten Achtel. Daß durch solchen Wechsel der Dynamik zugleich auch der Wechsel der einzelnen Gruppenglieder wie nicht minder auch des Rhythmus nur noch besser zum Ausdruck kommt, muß ohne weiteres einleuchten. Ebenso klar aber ist es, daß je selbständiger die einzelnen Teile herausgearbeitet sind, — wie hier eben auch mit Zuhilfenahme eines dynamischen Effektes — desto mehr an Intensität und Schönheit die Gruppe als Ganzes gewinnen muß. Kommt denn nicht dem Ganzen als Gewinn zu, was zunächst nur dem einzelnen Teile zu Gute kommen sollte? Ist nicht um so viel plastischer und eindrucksvoller vielleicht auch das Ganze, je plastischer und eindrucksvoller seine Teile?

Man gestatte, daß ich diese Gelegenheit dazu benütze, um über den weiteren Gebrauch der dynamischen Zeichen bei Bach das Nötige auseinandersetzen. Betrachten wir z. B. die Takte 22 bis 28 derselben Sonate II, pag. 9, so sehen wir, wie auch hier, als in einem einzelnen Gedanken bloß, die dynamischen Zeichen den Organismus des Gedankens förmlich bloßlegen, wie sie wechselnd und kontrastierend, zugleich die einzelnen Elemente anzeigen, aus denen der Gedanke zusammengesetzt ist. So korrespondiert das *p* im Takt 22 mit *pp* im Takt 26, dagegen das *f* im Takt 24 mit dem *f* im Takt 27,

wobei zu beachten ist, daß die beiden *f* beim zweiten Achtel angebracht sind. — Eine Anwendung ganz anderer Natur zeigt sich, wenn wir z. B. im Adagio maestoso der Sonate III, pag. 18 im Takt 6 ein *p* beim zweiten Achtel, im Takt 13 ein *f* beim zweiten Sechzehntel, im Takt 14 ein *p* gar beim sechsten d. i. letzten Sechzehntel u. s. w. antreffen. Hier, wo es sich nicht mehr darum handelt, eine Gliederung des Ganzen oder auch eines einzelnen Gedankens zu kennzeichnen, ist es nun gerade wunderbar zu sehen, wie der Meister selbst in den kleinsten Grübchen und Winkelchen des Taktes, in den schwachen und schwächsten Taktteilen, noch immer Raum genug findet, durch Wechsel der Dynamik den Wechsel des Ausdrucks zu offenbaren. Welche Sensibilität, welche Zartheit! — Aus der übrigen Fülle von Verwendungsarten der Dynamik bei Bach mögen hier nur noch zwei besonders bemerkenswerte hervorgehoben werden. Die eine dürfte der Schluß des soeben zitierten Adagios pag. 13 (besonders die letzten acht Takte) wohl am deutlichsten illustrieren. *f* und *p* wollen beim Wort genommen werden und stellen einen wirklichen Kontrast vor, nämlich *f* will als eine Art physischer Erhebung oder plötzlicher Exaltation herausragen (oft z. B. unserem *rfz* ähnlich), *p* hingegen die ruhige Norm des Gefühles bedeuten. Besonders in den langsameren Sätzen ist dieser Gebrauch von *f* und *p* Bach eigentümlich. Anders wieder, u. zw. in einem krassen Abstand voneinander stehend, finden wir *f* und *p* z. B. im Adagio maestoso der Sonate III pag. 18 Takt 1, 2; Takt 11 und 12 u. s. w. In Fällen, wie diese, vertritt offenbar das Bachsche *f* und *p* unser crescendo und decrescendo, oder, was dasselbe, die Zeichen:  und  ; *f* steht am Anfang, *p* am Ausgang der Figur, wenn ein decrescendo und umgekehrt, wenn ein crescendo beabsichtigt ist. Ein untrügliches Merkmal für diese Verwendungsart ist, daß die beiden dynamischen Grade sehr nahe aneinander gerückt sind. Man muß gestehen, daß in gewissem Sinne diese drastische Art, bloß die Endpunkte zu bezeichnen, noch zwingender ist, als die Bezeichnung unseres crescendo.

Und erblickt man nun die so vielen und mannigfachen Anwendungen der dynamischen Zeichen, so möchte man doch zum Schluß kommen, daß man den gegebenen Inhalt wahrhaftig nicht besser bezeichnen kann, als es schon von Bach selbst geschehen — immer im Dienste des Inhalts, immer mit tiefem Grund; so daß das Studium seiner dynamischen Bezeichnungen schon allein eine Quelle anregendsten Genusses für „Kenner und Liebhaber" wohl zu bilden vermag. Wenn ich gleichwohl in meiner Sammlung diesen genial notierten Zeichen in Klammern noch eigene hinzuzufügen mich entschlossen habe, so geschah es sicher nicht aus dem Grunde, als würde ich einen Mangel an Bezeichnung empfunden haben. Vielmehr mußte ich befürchten, daß der Spieler, vielleicht selbst nicht in der angenehmen Lage, die Organisation des Inhaltes zu erfassen und von hier aus sich mit den Zeichen Bachs zu begnügen, nach mehreren Bezeichnungen verlangen, insbesondere aber diejenigen vermissen möchte, die man ihm so oft heutzutage in leidlicher Bevormundung serviert. Es wird daher nur desto ehrenvoller sein für den Spieler, — wie nicht minder doch auch für Ph. Em. Bach — wenn er meine wenigen dynamischen Notizen für überflüssig finden wird. Niemanden wird solche Empfindung mehr erfreuen, als mich selbst, der ich so gerne zur Zerstörung der Schauerlegende beitragen möchte, wornach die älteren Werke gar nicht oder nur viel zu wenig bezeichnet wären. Haben doch auch Haydn, Mozart und Beethoven diese Art, den Vortrag zu bezeichnen, von Bach rezipiert, und ist sie doch bei ihnen nicht minder genial wie bei ihm, — wenn man eben nur den Inhalt versteht! O, hörten wir doch endlich auf, immer wieder über die mangelhafte Bezeichnung ihrer Werke zu jammern, und uns einzubilden, daß wir sie für unseren Gebrauch erst zu redigieren haben![1])

Habe ich in meiner Ausgabe ein von Bach bereits notiertes Zeichen wiederholt, wie z. B. pag. 7, System 6, Takt 3 und 4 und ähnlich an vielen, vielen anderen Stellen, wo eine solche Wiederholung im Grunde überflüssig erscheinen muß, so tat ich es weniger zur Befriedigung einer Herausgebereitelkeit als nur zur Vermehrung der Sicherheit des Spielers. Auch wird mir, hoffe ich, der Spieler verzeihen,

[1]) Das Auge des Spielers reagiert von selbst leicht auf alle Zeichen, auf die es im Laufe der Lektüre bei den Noten stößt. Ein vom Herausgeber unnötigerweise hinzugefügtes Zeichen birgt daher die Gefahr in sich, daß es, eben auf dem Umwege über das Auge, die Hand zu einem Mehr veranlaßt, als sie wohl von selbst, ohne die Anweisung des Herausgebers, unternehmen würde. Es ist eben etwas ganz anderes, ob man aus Eigenem zu irgend einer undefinierbaren dynamischen oder rhythmischen Nuancierung im Drange des Vortrags sich entschließt, oder ob man, blos infolge eines rein optischen Antriebes, einem deutlich festgelegten Zeichen des Herausgebers folgt, dessen hauptsächlichen Fehler ja schon die Deutlichkeit selbst — des Zuviel der Existenz an sich — bildet, wobei überdies unter Umständen das Fehlerhafte der Anweisung noch in manch anderen Momenten liegen kann.

wenn ich hie und da ein offenbares Vergessen des Autors oder des Kopisten ins Richtige brachte: wie leicht vergißt ein Autor das dynamische Zeichen zu notieren und wie leicht mag ein Kopist ein notiertes Zeichen übersehen. Man wolle daher eine Zutat dieser Art nur daraufhin prüfen, ob ich im Grunde Recht hatte, einen solchen Lapsus hier oder dort anzunehmen.

c) Prüfen wir Taktgruppen wie z. B. pag. 6, Takt 8 bis 12, pag. 12, Takt 6 bis 10, pag. 26, Takt 5 bis 8, pag. 42, Takt 8 bis 16, pag. 57, Takt 9 bis 13 u. s. w., so erkennen wir, daß selbst solche Teile der Komposition, die man gewöhnlich Modulationsteile nennt, bei Bach niemals bloß mechanisch vor sich gehen. Ist in solchen Fällen die Tendenz der Harmonien — einseitig betrachtet — allerdings die, eine neue Tonalität zu erobern (vergl. pag. 6 g-dur, pag. 12 a-dur u. s. w.), so ist diese Tendenz gleichwohl bei ihm niemals Selbstzweck. Diesen Willen der Harmonien weiß er vielmehr dem Gedanken unterzuordnen, u. zw. ist es immer ein neuer Gedanke, ein neues Motiv (vergl. rechte Hand pag. 6, 12 u. s. w.), die wohl in erster Linie unsere Empfindung anzuziehen berufen sind. Der neue Gedanke ist sodann sozusagen Pate der Modulation. Weshalb man denn auch der schönen Gedankengegenwart froh, niemals bemerkt, daß man inzwischen nun auch harmonisch zugleich den Weg zu einem nächsten Gedanken zurücklegt. So ist die Modulation niemals bloß ein Weg, niemals bloß Zukunft, Versprechung und Verheißung eines nächsten Gedankens erst — kurz, niemals bloß ein Wegmechanismus — vielmehr immer eine Gegenwart, immer ein gegenwärtiger Gedanke und obendrein ein neuer Gedanke. Wer wollte leugnen, daß auch diese Technik wieder offenbar nur mit dem Reichtum der Erfindung zusammenhängt?!

* * *

IV.

Über das Mißverständnis dieser Form Bachs bei Gegnern und Pseudoklassizisten.

Fasse ich das bisher Vorgebrachte zusammen, so heißt es: Am Anfang ist der Reichtum der Gedanken bei Bach! Nur Reichtum allein ist es, der ihm die Absichtslosigkeit, das Ewig-Improvisierte der Gedanken spendet, ihm die Vielheit und Mannigfaltigkeit bringt; er ist's, der ihn zum Prinzip der Gruppenbildung drängt, der ihm die dazu gehörigen Mittel der Tonalität und des Rhythmus an die Hand gibt; er ist's, der ihm das Mechanische der Modulation vergeistigt und ihn im übrigen aller Sorgen der „Form" enthebt: kurz, alle Technik kommt ihm vom Reichtum, alles ist ihm Gedanke, überall Wechsel und Beweglichkeit der Mittel, überall Freiheit, nirgends Schema, nirgends bloßer Mechanismus!

Nun ist diese Technik eben ganz dieselbe, die — wie bereits erwähnt — unsere großen Klassiker rezipiert haben. Voran Haydn, diesem nach Mozart und Beethoven — der Letztere indessen vielleicht gerade am unfreiesten, am forziertesten noch. Auch sie nehmen das Prinzip der Gruppenbildung an als ein hauptsächliches, setzen Vielerlei und Verschiedenes zusammen, um eine Gruppe oder einen „Satz" zu bilden, ebenso auch Mannigfaltiges und Kontrastierendes, um auch nur den kleinsten Teil, den kleinsten Gedanken zu konstruieren; auch sie bedienen sich der Tonalität, um Gedankenvielheiten zu binden, zugleich aber, um deren Teile zu sondern; auch sie lieben die wechselnde Mannigfaltigkeit der Einsätze, die den Gruppen eine Mannigfaltigkeit des Rhythmus zuführen sollen; auch ihnen ist alle Modulation mehr Gedanke als Mechanik der Harmonien. Daher nehmen wir auch bei diesen Meistern wahr, daß ein jegliches Schema ihrem Genie fremd und eine natürliche Absichtslosigkeit ihr Schaffensprinzip ist. Sie schreiben Sonaten sonder Zahl, und keine ist der andern gleich; sie dichten unzählige Symphonien, Quartette u. dgl., nicht eines aber ist dem andern gleich: in allen Werken neu die Form und neu die Mannigfaltigkeit. Ein ewiges Kommen und Gehen der Gedanken, eine unendliche Beredsamkeit, eine unendliche Melodie. Nicht Symmetrie ist ihr Prinzip, nicht der Periodenbau: nicht eine gerade Taktzahl, nicht „Stark und Schwach", nicht Bildung sogenannter „Themen" — nichts von all dem bindet ihre Freiheit! Nirgends die Lüge eines Mechanismus, überall dagegen freudigste Überraschung neuer Gedankenzeugung. Wer wüßte den Lauf einer Haydnschen oder Mozartschen Gruppe vorauszusagen, wer hat den Reichtum der Phantasie, so parallel mit ihnen zu erfinden, daß er sich nicht gestehen müßte, ein über das andere Mal von ihnen überrascht worden zu sein? Welche Form erwartet

man denn von ihnen, da sie doch keine vorgefaßte haben? Muß denn nicht alle Erwartung fehl gehen, da man im Bann einer eigenen Armut und Unzulänglichkeit, auch bei so begnadeten Geistern Grenzen voraussetzt, wie sie einem Genie immer doch fremd bleiben müssen? Ihre Musik redet wie mit Worten. Wie des Menschen Rede ungebunden, und nur eine vorwaltende Sachlichkeit darin Maß, Ziel und Tonart regelt, so ungebunden ist die Musik jener Genies, nur sanft an ewige, ihnen unbewußte Gesetze der Natur gekettet, denen kein Lebewesen zu entrinnen vermag. Eine solche Ungebundenheit aber in der Kunst zu erreichen — bleibt es nicht deren höchster, nicht mehr zu überbietender Triumph, zumal doch alle Kunst im Grunde immer eine Gebundenheit gegenüber der Natur und dem Leben vorstellt?

Wie es nun aber kam, daß man im Laufe des vergangenen Jahrhunderts diese Freiheit, die höchste, die zu erzielen überhaupt möglich, übersehen konnte, daß man sie nicht mehr zu empfinden wußte, und nun gar glaubte, erst nach neuen Mitteln greifen zu müssen, um endlich der Tonkunst ihre Freiheit — eine ihrer wirklich würdige — zu geben, das alles wird wohl für immer zu den dunkelsten Rätseln der Kunstentwicklung beigezählt werden müssen. Man sah auf einmal in allen Quartetten, Symphonien und Sonaten nichts mehr als nur eben die „Sonate", eine angeblich starre Form, ein Unabänderliches und Gegebenes, kurzweg ein Schema. Man hörte auf einmal aus dem ganzen Inhalt nichts als bloß die Kadenzen heraus, Halb- und Ganzschlüsse; — man bildete sich ein, alle Form derartiger Werke beschränke sich meistens und hauptsächlich auf die Verbindung von sogenannten: Haupt-, Seiten- und Schlußsatz, Durchführung und Reprise. Welche Insinuation! Man bewegte sich offenbar in einem Circulus vitiosus: Opfer vorgefaßter Meinungen, wagte man dann als kompromittierend für die Kunst der großen Meister auszuschreien, was im Grunde niemals objektive Wahrheit, sondern nur eigene Einbildung gewesen, — die freilich daher kam, daß man jene Kunst nicht in ihrer vollen Freiheit und wahren Größe zu erkennen und zu würdigen vermochte. Was war die Folge davon? Man begann auf „Programme" zu sinnen, die, der Musik injiziert, ihr die vielersehnte „neue Freiheit" zu geben hatten: so entstand die Programmusik — die offizielle. Oder man nahm an, es sei das Wort berufen, was es an eigener Freiheit und Beweglichkeit besitzt, der Musik mitzuteilen und zu assimilieren, in ähnlicher Verbindung, wie dies vor langen Jahrhunderten noch im Zustande der musikalischen Indifferenziertheit schon einmal gewesen: so entstand das Musikdrama. Beide aber, Programmusik wie Musikdrama, maßten sich an, der Tonkunst eine Freiheit zu schaffen, wie sie diese bis dahin angeblich nicht zu erzielen wußte, und zwar eben wegen der starren, sogenannten klassischen Form der Sonate. Weg von dieser Form hieß es daher, fort und fort.

Die Verdunkelung und Verwirrung der Anschauungen erreichten ihren Gipfel aber, als nun auch selbst diejenigen, die sonst so gerne die „Form" der Klassiker aus Liebe zur Tradition oder Überzeugung hätten hochhalten mögen, deren große Freiheit nicht minder übersahen, als die Programmmusiker und Musikdramatiker. In der Not einer mangelnden Einsicht bildeten nun auch sie sich ein, der „Sonate" wäre meist eine ständige Form eigen, und schrieben in diesem Sinne Sonaten um Sonaten, Quartette um Quartette, mit ewigen Haupt-, Seiten- und Schlußsätzen, Durchführungen und Reprisen. War nun die Feststellung einer solchen Form an sich schon die erste Unwahrheit, die an den klassischen Meistern begangen wurde, so war sodann die vorgefaßte Ausübung der Komposition innerhalb dieser Formlüge zu einer zweiten, und zwar weit verhängnisvolleren Lüge geworden. Denn nun hatten die Vertreter der neuen Freiheitsrichtungen ein Leichtes, in den neuentstandenen Werken mit Entsetzen auf das Mechanische der Sonatenform hinzudeuten und an dem widrigen Formgeruch zu beweisen, um wieviel besser doch ihre eigenen Bestrebungen sich dazu eignen, die Tonkunst zu fördern und von der leidigen Sonatenform zu erlösen.

Ein Genie, wie Richard Wagner, konnte in seinem berühmten Aufsatz „Beethoven" aus dem Jahre 1870, z. B. folgende Sätze schreiben:

„Eine weite Kluft trennte den wunderbaren Meister der Fuge von den Pflegern der Sonate. Die Kunst der Fuge ward von diesen als ein Mittel der Befestigung des Studiums der Musik erlernt, für die Sonate aber nur als Künstlichkeit verwendet: die rauhen Consequenzen der reinen Contrapunktik wichen dem Behagen an einer stabilen Eurythmie, deren fertiges Schema im Sinne italienischer Euphonie auszufüllen einzig den Forderungen an die Musik zu entsprechen schien. In der Haydn'schen Instrumentalmusik glauben wir den gefesselten Dämon der Musik mit der Kindlichkeit eines geborenen Greises vor uns spielen zu sehen." Oder an anderer Stelle: „der ‚Vernunft'

seiner Kunst begegnete er nur in dem Geiste, welcher den formellen Aufbau ihres äusseren Gerüstes ausgebildet hatte. Das war denn eine gar dürftige Vernunft, die aus diesem architektonischen Periodengerüste zu ihm sprach, wenn er vernahm, wie selbst die großen Meister seiner Jugendzeit darin mit banaler Wiederholung von Phrasen und Floskeln, mit den genau eingetheilten Gegensätzen von Stark und Sanft, mit den vorschriftlich recipirten gravitätischen Einleitungen von so und so vielen Takten, durch die unerlässliche Pforte von so und so vielen Halbschlüssen zu der seligmachenden lärmenden Schlußkadenz sich bewegten". Oder etwas später: „Verlangte Haydn's Fürst stets bereite neue Unterhaltung, so musste Mozart nicht minder von Tag zu Tag für etwas Neues sorgen, um das Publicum anzuziehen; Flüchtigkeit in der Conception und in der Ausführung nach angeeigneter Routine, wird ein Haupterklärungsgrund für den Charakter ihrer Werke."

So hatte selbst eines Wagners Auge nichts von alldem gesehen, was an herrlichster, seitdem nie wieder erreichter Freiheit in den Werken jener Meister lag, nichts von alldem, was gesehen werden sollte und auch gesehen werden konnte; er sah nicht, daß das Genie eines Haydn oder eines Mozart nur bis zu einem minimalen Grade dem Schicksal seinen Tribut entrichten mußte, jedenfalls aber darüber hinaus noch so viel Kraft entwickelte, daß es noch lange nicht das Beste der Musik, nämlich die Freiheit des Ausdruckes zu opfern genötigt war; daß, einmal an der Arbeit, das Genie in ihnen selbst schon dafür sorgte, daß alles aufs Beste gerate. Darin offenbarte sich eben ihr Genie: Wie das Werk wurde, siehe, es ward gut. Wollte auch das Schicksal sie knechten und niederringen, so gab sie das Genie immer wieder frei — vor „Fürsten", wie vor „Publikum" — in allen ihren Schöpfungen. Selbst in dem kleinsten ihrer Werke sind fürwahr der stolzen Züge noch genug, wie sie seither Keinem nach ihnen zu offenbaren gegeben war — nicht bei größter Gunst, geschweige denn bei Mißgunst der äußeren Lebensschicksale.

Und so glaube ich denn, daß es des laufenden Jahrhunderts vornehmste Aufgabe sein wird, gut zu machen, was der Irrtum des verflossenen entstellt hat; insonderheit aber hoffe ich, daß man bald auch die Bedeutung der technischen Mittel im oben angedeuteten Sinne einsehen wird, — welche Einsicht dann sicherlich zur nächsten führen muß, wonach Programm und Musikdrama eher als Hindernisse der musikalischen Freiheit, denn als deren Sporn und Segen sich erweisen. Dann wird man wohl auch begreifen, daß der Atem der Musik nur ein künstlicher ist, wenn ihr ein Programm von Vorstellungen oder Worten eingeblasen wird; daß alle Lebendigkeit in solchen Fällen nur eine geborgte, künstliche und unnatürliche, und daß die Vorgefaßtheit — der Tod aller Kunst — wie Schweißperlen namentlich auf die Stirne der musikalischen tritt. Man wird sich dann fragen, warum denn die wiedergespiegelte Freiheit einer fremden Kunst vorziehen der eigenen, wenn diese schon einmal so herrlich geblüht und noch bis zur Stunde ihre Lebensfähigkeit nicht eingebüßt hat!?

* * *

V.

Einige Anmerkungen zu den spezielleren Vorzügen in den Bach'schen Klavierwerken.

Im Anschluß an die Analyse der Vorzüge der Bachschen Klavierwerke im Allgemeinen sei mir nun gestattet, auch im Speziellen auf einige besonders hervorragende Züge in meiner Ausgabe kurz hinzuweisen. Darf ich mich nun nach der vorausgegangenen theoretischen Ausführlichkeit der Hoffnung hingeben, daß keinem fachkundigen Leser mehr die Herrlichkeiten dieser Werke noch verborgen bleiben könnten, so möchte ich mich dennoch nicht der gewiß nicht sehr verlockenden Pflicht entschlagen, zu Gunsten fachlich etwas weniger vorgebildeten Leser einen Cicerone zu machen, wofür ich aber die Nachsicht der Kundigeren mir erbitten muß.

Andante der Sonate I, pag. 6. Im Takt 8 beachte man den Eintritt des neuen Gedankens bei beginnender Modulation; dann sehe man, wie derselbe Gedanke noch in den Takten 20 bis 21, 33 bis 35 und den beiden letzten Takten, u. zw. allemal mit je einer anderen psychologischen Funktion, wiederkehrt. — In den Takten 29 bis 31 genieße man den Ausdruck des Motivs, wie er besonders durch den Wechsel von *f* und *p* gesteigert wird.

Allegretto derselben Sonate pag. 7. Welche Wirkung des neuen und so seelenvollen Motivs in der „Kadenz“ der letzten vier Takte des ersten Teiles: ist dies wirklich nichts mehr, als bloß das, was man gemeinhin Kadenz nennt?

Allegro der Sonate II, pag. 13. Außer der bereits zitierten Gruppe (Takte 6 bis 17) sei hier die Wiederkehr des ersten Gedankens (Takte 1 bis 3) als eines Schlußgedankens — in *d*-dur — hervorgehoben. Dieser bei Bach öfter anzutreffende Zug hat offenbar auch die spätere Praxis der Klassiker beeinflußt.

Allegretto der Sonate III, pag. 19. In den Takten 7 bis 8 eine eruptive Modulation — sicher weit mehr Gedanke, als bloß mechanische Modulation. — Über Anregung des Taktes 8 sodann, welche Fortsetzung in den Takten 9 bis 10 (im *p*), und wie voll humoristischer — motivischer wie dynamischer — Kontraste der Schlußgedanke!

Sonate IV, pag. 21. Im Takte 5 der Knotenpunkt zu beachten. — Im Takte 8 ein neuer Gedanke über der Dominante der neuen Tonart. — Im Takte 14 Einsatz des Gedankens beim dritten Viertel. — Im Takte 16 eine bescheidene Rückerinnerung an Takt 6.

Andante drs. Sonate, pag. 24. Hier besonders zu beachten die Rückmodulation von *c*- nach *f*-dur: namentlich das Cantable der Takte 20 bis 21 — welches Singen auf dem Klaviere und doch wie rein klaviermäßig nur!

Allegro di molto drs. Sonate, pag. 26. In den Takten 5 bis 8 jede harmonische Station zugleich ein neues gedankliches Ereignis, voll Geist und Witz. Außerdem bemerkenswert die Wiederkehr des ersten Motivs am Schluß des Teiles.

Sonate V, pag. 30. Der mensurierte und scharf rhythmisierte Mordent des Taktes 1 (linke Hand) wird zu einem Motiv, das den ganzen Satz geistig bindet: vergl. Takte 5, 8, 12, 13, 27 und 39

Poco Adagio drs. Sonate, pag. 38. Das Motiv des dritten Viertels vom Takt 2 tritt führend im ersten Viertel des Taktes 6 auf; es diminuiert sich zu 32$^{\text{teln}}$ in den Takten 8, 9, 11, 13 u. zw. in allen diesen Takten wieder verschieden individualisiert durch Unterschiede im legato, non legato sowie im Umfang des Legato-Bogens. — In der Gruppe Takte 6 bis 14 ist die stete Bereitschaft der ausdruckvollen und singenden Wendungen zu bewundern, die schöne Mischung von *a*-dur und *a*-moll (in den Takten 11 bis 12) und der Beginn der Dominante zur Eröffnung des *a*-moll.

Allegro drs. Sonate, pag. 42. Man bemerke die Situationen der Takte 8, 25, 29, 36. Sehr überraschend und originell ist die Lage der Takte 36 bis 38, zwischen den parallelen Gruppen 29 bis 36 und 39 bis 46. Ist das auch nichts als bloß die übliche Form?!

Sonate VI, pag. 48. Zu sehen: Der Effekt des *ffp* in dem Takte 23 u. f., die Mannigfaltigkeit und Gegensätzlichkeit der Bestandteile, aus denen der *f*-dur-Gedanke (Takte 17 bis 24) zusammengesetzt ist, die tiefsinnige, rezitativische Sprache der Durchführung und, als besonders interessant, in den Takten 45 bis 52 die Transposition des Schlußgedankens noch in die Durchführung vor der Reprise.

Cantabile e mesto (drs. Sonate), pag. 53. Dieses Stück wäre man geneigt, als einen der höchsten Gipfel der Bachschen Kunst zu bezeichnen. Keinerlei Wort ist beredt genug, die Tiefe der Empfindung auszudrücken, die einen solchen Inhalt aufzurollen vermag, so ohne Hemmung und Stillstand, nur immerzu strebend, der nächsten Vision, dem nächsten Augenblick entgegen, und doch wieder zugleich eine jede Gegenwart aufs Tiefste und Innigste erfüllend. Im besonderen sehe man die Taktgruppe, 12 bis 35 — welches Ganze und welche Teile! — und in ihr die Mischung von *b*-dur und *b*-moll (in den Takten 16 bis 23). — Ferner bewundere man die freien Gedanken-Permutationen in der Reprise die ab Takt 37 läuft: zunächst werden Engführungen — wahrlich eine kleine, große Welt für sich! — eingeschaltet, besonders genial in den Takten 43 bis 46; die Situation des Taktes 52 ist nun die gleiche, wie die des Taktes 11, und entgegen aller Erwartung folgt nicht etwa der Inhalt der Takte 12 u. s. w., sondern ein neuer Gedanke in den Takten 53 bis 60; erst in den Takten 61 bis 62 lenkt die Reprise wieder ein, indem sie den Inhalt der Takte 26 bis 27 aufnimmt; gleichwohl wird dann urplötzlich mit seltsamster Freiheit noch der Inhalt des Taktes 8 bis 9 eingeschaltet, bis endlich 11 Takte vor Schluß die Reprise wieder an Takt 28 anknüpft und von hier aus mit freier Kadenz sich vollständig abrollt. — In thematischer Hinsicht wäre zu beachten, wie sich das Grundmotiv des Taktes 1 verkleinert wiederfindet. Es wäre nicht unmöglich, daß gerade von diesem Grundmotive auch die Umkehrung in den

Takten 12 bis 14, wie die gerade Bewegung im Takt 15 (vergl. hiezu auch Takt 24) herrühren. Andere Funktionen desselben Motivs sind zu finden in den Takten 6, 22, 37 u. s. w.

Sonate VII, pag. 57. Parallelismus der Takte 14 bis 15 zu 1 bis 2 — ein Vorbild für die späteren Klassiker! Das Pathos in der Durchführung, die entzückenden Ornamente in der Reprise!

Larghetto drs. Sonate, pag. 60. Feinste dynamische Nuancierung. Die Situationen der Takte 9 bis 13. Die Harmonien in den Takten 29 bis 32. Am Schlusse noch das hohe Pathos, wie es später nur Beethoven allein eigentümlich gewesen.

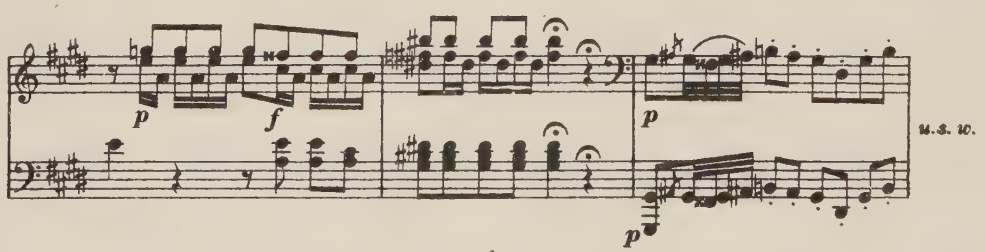
Allegro assai drs. Sonate pag. 62. Das Überstürzen immer neuer Gedanken, voll jenes kuriosen Humors, wie ihn dann Haydn so einzig wieder zu treffen gewußt hat: wie sehr erinnert doch an ihn die kleine Fermate in den Takten 27 bis 28, noch mehr das überhängende *cis* in Takt 38 bis 39.

Sonate VIII, pag. 66. Herrlichstes Pathos der Stimmung. Die Wucht der Takte 21 bis 22, denen man durchaus aber die Takte 31 bis 32 gegenüberstellen wolle. In der Durchführung wird offenbar das erste Motiv, beziehungsweise dessen Anfang verarbeitet, wie auch die gebrochenen Triolen in den Takten 45, 47 und 55 wohl darauf zurückzuführen sein mögen.

Andante drs. Sonate, pag. 70. In den Takten 6 bis 10 fällt die Verschiedenartigkeit der Elemente, die die Modulation bedeuten, auf; in den Takten 12 bis 13 die absonderlich originelle Dynamik: parallel verlaufend zwei entgegengesetzte dynamische Skalen, nämlich *f* — più *f* — *ff* und *p* — *pp* — *p*, so daß, während sich in der einen Skala *f* bis zum più *f* steigert, gleichzeitig in der zweiten *p* zum *pp* heruntersinkt. Die Takte 19 bis 21 enthalten zwar nur eine Kadenz (nach *d*-moll), jedoch welche Seele ist dieser Kadenz eingewoben, und wie klingt es nur voller Worte dieses mysteriöse, tiefsinnige Rezitativ! — Welche Kühnheit, ein Motiv, wie das des Basses vom Takt 1 in die Sopranlage zu versetzen, siehe Takt 24! Und nun gar erst das Ereignis des Taktes 27, das in dieser Art wohl einzig in der Gesamtliteratur dasteht, ein Beispiel genialster Romantik! (Vielleicht könnte man höchstens als nahe verwandt die Stelle in Haydns Klaviersonate *cis*^{moll} [1]), 1. Satz und als ferner verwandt die berühmte Hornstelle aus der Eroica-Symphonie Beethovens [2]) knapp vor der Reprise ansehen.)

Der Inhalt des Ereignisses ist: im Takte 26 bis 27 eine kleine Kadenz nach *c*-moll; hierauf folgen Pausen von 3 Vierteln, wo dann mit Beginn des Taktes 28 die Reprise in *f*-dur einsetzt, u. zw indem die Tonika selbst die Harmonien eröffnet. Sieht man von den Pausen ab, so ist es, harmonisch betrachtet, eine Folge von *c es g* und *f a c*, beider Akkorde aber mit Tonika-Bedeutung. Bülow bespricht diese Stelle ausdrücklich im Vorwort seiner Ausgabe und nennt sie „eine ziemlich wundersame Ellipse oder Aposiopese, die mir zu kantig erschien, als daß sie nicht hätte vermittelt werden sollen", und kurz zuvor „eine grammatikalische Kühnheit von großer Seltenheit, der gegenüber ich mich reaktionär verhalten zu müssen geglaubt habe". So sehen wir also, wie einen der freiesten Söhne des XIX. Jahrhunderts Kobolde einer naiven Grammatik — weiß der liebe Himmel, an welche er dachte — necken, wo ein Genie des XVIII. Jahrhunderts ein Machtwort gesprochen. Fast kindisch mutet einem die heiße Bemühung an, hier zwischen *c*-moll und *f*-dur zu vermitteln, um so, mit gutem Erfolge, den Meister — um eine seiner genialsten Ideen zu bringen. Auch Bach wird doch wohl gewußt haben, daß *c e g* nach *f*-dur besser führt als *c es g*; auch davon wird er wohl gewußt haben, daß jeder musikalische

[1])

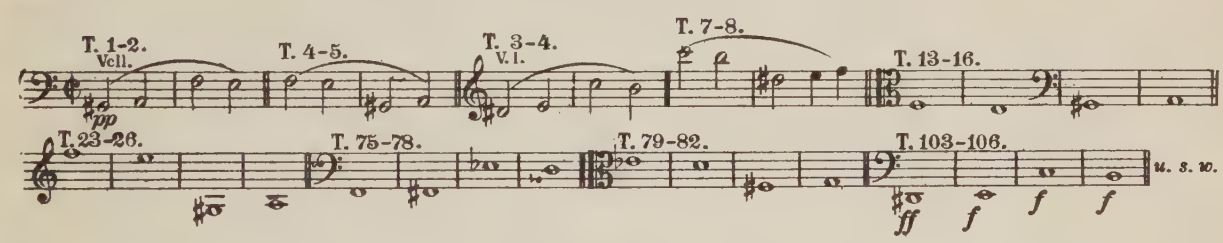


Die Kühnheit dieser Stelle beruht darauf, daß auf *gis* $\frac{\sharp 7}{\sharp 5}$ (= V in *cis* $\frac{dur}{moll}$) gar *gis* $\frac{5}{\natural 3}$ (als = I in *gis* $\frac{moll}{\quad}$) folgt. Beide Harmoniefolgen aber, sowohl die oben zitierte bei Ph. Em. Bach als die von Haydn, wirken sicher überraschender und hinreißender, als die heute so stark ge- bezw. mißbrauchten Folgen von Terzschritten mit Chroma (vergl. Bd. I, § 141, 176).

[2]) Vergl. Theorien und Phantasien, Bd. I, § 88.

Mensch dasselbe harmonische Gefühl, denselben Instinkt zur Diatonie hat: wenn er gleichwohl unterlassen hat, selbst fürsorglich *c es g* in *c e g* zu chromatisieren, — sollte man nicht gerade darum annehmen, er habe viel eher auf den Instinkt des Zuhörers gerechnet, als daß er ihn hätte gar verletzen und zurückweisen wollen? Hat er doch offenbar für diesen noch eigens die Pausen geschaffen, damit er durch die Erwartung des Kommenden zu einer eigenen Mittätigkeit aufgestachelt werde. Kommt nun der *f*-dur-Dreiklang, wie leicht hat es der Zuhörer zu merken, was der Autor von ihm verlangt: daß er nämlich selbst, aus dem eigenen Instinkt heraus, die hier nötige Chromatisierung des *c es g* nach *c e g* vollziehe. Es verschlägt nichts, daß ihm erst mit dem Eintritt des *f*-dur-Akkordes die Tendenz des Autors, bezw. der Pausen offenbar wird: ist doch alle Musik — wie bekannt — von Haus aus auf ein ähnliches a posteriori gestellt. — Indessen scheint der Meister mit alledem sich noch lange nicht erschöpft zu haben in diesem Satze. Wie muß man nur staunen, wenn er den Inhalt des Taktes 19 bis 21 (die oben bereits zitierte „Kadenz") — das ohnehin Originellste und Differenzierteste, das von Hause aus schon jede weitere Veränderung auszuschließen scheint — kurz vor Schluß dennoch zu variieren noch die Kraft und Lust aufweist.

Andantino grazioso drs. Sonate, pag. 73. Hier beachte man dringend die Situationen in den Takten 14 und 16; die Vielheit der Ideen von Takt 17 bis Ende des Teiles, und nicht zuletzt die originellen Harmonien der Durchführung.

Sonate IX, pag. 76. Voll grandiosester Phantasie. Durch einen Halbschluß in Takt 7 wird die Gruppenbildung der Takte 1 bis 11 ermöglicht: welches Vielerlei aber von Elementen und Kontrasten setzen den Inhalt dieser Gruppe zusammen! Da in den Takten 11 bis 14 und 20 bis 22 die Bässe der Takte 1 bis 2 (*g fis e d c*) wieder aufgenommen werden, muß man nicht daraus auf eine programmatische Absicht des Meisters schließen? Und erinnert das nicht einigermaßen an die Vorliebe Beethovens für derlei programmatische Bässe, wie z. B. im ersten Satze des Streichquartetts, op. 132:

Auffallend ist ferner in Takt 22 bis 23 der Parallelismus zu Takt 10; ist Derartiges etwa schematisch zu nennen? Es wird auch, hoffe ich, den Spielern nicht entgehen, wie genau in den Brechungen des Taktes 24 Vierundsechzigstel von Hundertachtundzwanzigsteln unterschieden werden — eine Genauigkeit, welche später vielfach für Haydn und Beethoven vorbildlich geworden.

Andante drs. Sonate, pag. 80. Eine Improvisation, eine Eloquenz sondergleichen! Daß die Harmonien nach *b*-dur, *f*-moll, *g*-moll u. s. w. modulieren, ist ja sicherlich nicht unwahr — aber wie nüchtern und prosaisch wäre es, es besonders zu betonen. Was wären denn hier alle Modulationen ohne jenes herrliche πάεται ρεῖ der Ideen, die unseren Geist in jene erhabenen Höhen entführen, wo alles Materielle der Diatonien aufhört?! Stellt man Takte 9 bis 10 den Takten 25 bis 26 gegenüber, ebenso Takte 11 bis 12 den Takten 30 bis 31, so findet man, daß die Takte 27 bis 29 — weil den Takten 7 bis 8 ähnlich — eigentlich vor den Takten 25 bis 26 hingehört hätten, während sie de facto erst nach diesen zu stehen kommen; also wieder einmal eine Gedanken-Permutation, die mit einem Schema wahrhaftig nichts gemein hat.

Allegro di molto drs. Sonate, pag. 82. Besonders beachtenswert: Die Gruppenbildungen, die reizende Mischung von *d*-dur und *d*-moll in den Takten 26 bis 37; nicht genug anzustaunen jedoch die Kühnheit der Folge von *es* auf *e g h*, pag. 84, Takt 23: wer macht heute dergleichen mit ähnlicher Motivierung? Welches Improrisieren nun aber erst hinter *es*!

Nr. 10, pag. 86. Besonders lehrreich die über *ais* komponierte Kadenz, pag. 87, Takt 21 bis 24 von dem Sentiment des Stückes gar nicht zu reden.

Nr. 11, pag. 88. Delikateste Vorhalte in den Takten 4 und 5, denen man pag. 89, Takt 11, 12 und 13 gegenüberstellen möge.

Nr. 12, pag. 92. Welche phantastische Romantik, welche Chromatik und Enharmonik, und welche Virtuosität — vergleicht man Takte 16 bis 17 und 34 bis 35 mit Takt 1 und 2 — in der Variationen!

Nr. 13, pag. 94. In den Takten 5 bis 13, welche Vielheit und Mannigfaltigkeit in so kleinem Raume; wie so lieblich drängen hier die Teilchen, und wie löst das eine das andere so rasch ab, als gelte es ihm das Wort vom Munde zu nehmen.

Nr. 14, pag. 96. Ein seither kaum wohl wieder erreichtes Beispiel eines Rondo, dem sich eine herrlichste Variationenkunst zugesellt. Haben darüber nicht schon die vorausgegangenen Werke genügend belehrt, so wolle der Spieler hier endlich einsehen, was alles als Veränderungen vor Bach bestenfalls zu gelten das Recht habe, was alles mehr nämlich, als bloß die so unbeholfenen und linkischen Wendungen, mit denen Bülow den Inhalt zu beglücken sich herausnahm. Angesichts eines solchen Werkes sollte es doch endlich jedermann begreiflich werden, wie mindestens unwahrscheinlich es sein muß, anzunehmen, Bach hätte gerne das Recht auf Variationen dem Spieler eingeräumt, trotzdem er wohl sicher wissen mußte, daß keiner ihm an Phantasie gleichkomme. — Zwischen den Repetitionen des Themas selbst, welcher Wechsel, welche Mannigfaltigkeit, so z. B. pag 97, Takt 3 bis 9; pag. 97, Takt 18 bis Takt 10 der nächsten Seite; pag. 98, Takt 23 bis Ende der Seite 99 u. s. w. — Um die Disposition des Stückes zu verstehen, ist es nicht unwesentlich, das Senken des Inhaltes von *g*-dur, pag. 98, Takt 11, zu *f*-dur, pag. 100, Takt 1, und von hier wieder zu *e*-dur, pag. 101, Takt 1, zu beachten.

* * *

VI.

Vom Vortrag der Bachschen Werke.

Nun noch einige Worte über den Vortrag der Stücke, hauptsächlich über das Tempo und die Taktfreiheit.

Im allgemeinen hat man das Tempo in den Kompositionen Bachs — wie überhaupt in denen der alten Meister — um ein bedeutendes langsamer zu nehmen, als dies ein modernes Ohr fürs erste vielleicht zugeben möchte. Insbesondere hüte man sich zu glauben, die Bewegungsmaße, wie z. B. Adagio, Andante, Moderato, Allegro, Presto u. dergl., seien absolute und etwa von vornherein feststehende Maße und daher vom Abstrakten auf das konkrete Stück nur so ohne weiteres anzuwenden. Vielmehr prüfe man in jedem einzelnen Falle, in welchem Zusammenhange mit dem Ausdruck des Inhaltes die Notierung des $^2/_4$, $^3/_4$, $^6/_8$ etc. stehe, und lasse sodann den konkreten Inhalt selbst — aber nur diesen allein — darüber entscheiden, welcher Grad von Bewegung ihm nottue, damit er eben „langsam“ (adagio) oder „heiter“ (allegro) u. s. w. erscheine und dadurch der ursprüngliche und — in den klassischen Werken wohl einzig richtige — natürliche Sinn jener Kunstwörter zum Ausdruck komme. Wir können uns auch in dieser Hinsicht auf den Meister selbst berufen; denn in § 10 des III. Hauptstückes schreibt Bach: „Der Grad der Bewegung läßt sich so wohl nach dem Inhalte des Stückes überhaupt, den man durch gewisse, bekannte italiänische Kunst-Wörter anzuzeigen pflegt, als besonders aus den geschwindesten Noten und Figuren darinnen beurtheilen. Bey dieser Untersuchung wird man sich in den Stand setzen, weder im Allegro übereilend, noch im Adagio zu schläfrig zu werden.“ — Es erweist sich der musikalische Inhalt z. B. der älteren Allegrostücke daher oft auch schon bei verhältnismäßig geringerer Schnelligkeit „heiter“ genug, und es ist sicherlich ein Mißgriff, wenn wir ihnen lediglich einer vorgefaßten, abstrakten Allegrovorstellung zuliebe jene intensive Schnelligkeit geben, die man ihnen heutzutage — ob nicht auch die moderne Nervosität mit Ursache davon sein mag? — gar oft zu ihrem Schaden zuzumuten liebt. So wäre z. B. eine mäßigere Schnelligkeit zu wünschen u. a. im Allegretto pag. 7, in der Sonate II, pag. 9, im Allegro drs. Sonate, pag. 12, in der Sonate III, pag. 16 u. s. w. Man hat eben niemals zu vergessen, daß, wie Bach (a. a. O.) sagt, die bekannten italienischen Kunstwörter doch nur „den Inhalt des Stückes anzuzeigen pflegen“, nicht aber den Grad der Bewegung — wie man irrtümlich glaubt — andeuten. Das Verfahren nun, welches darin besteht, den Grad der Bewegung durch den Charakter des Inhaltes statt umgekehrt bestimmen zu lassen, führt des weiteren auch zur Erkenntnis, daß in vielen, ja in den

meisten Fällen das vom Autor gewünschte Tempo sich selbst bei vornotiertem $^2/_4$ oder $^3/_4$ u. s. w. eher gerade noch in den kleineren Zeiteinheiten, wie z. B. 8^{teln} und 16^{teln} als in den größeren, nämlich 4^{teln} und Halben entscheidet.

Hat man das Tempo im allgemeinen gefunden, so hat man nichtsdestoweniger noch die Pflicht, nach Bedarf etwaige Modifikationen daran im Laufe des Stückes anzubringen. Bach fordert sie ausdrücklich, z. B. im § 8 des III. Hauptstückes: „Wiewohl man," — sagt er — „um nicht undeutlich zu werden, alle Pausen so wohl als Noten nach der Stränge der erwehlten Bewegung halten muss, ausgenommen in Fermaten und Cadentzen: So kan man doch öfters die schönsten Fehler wider den Tackt mit Fleiss begehen doch mit diesem Unterscheid, dass, wenn man alleine oder mit wenigen und zwar verständigen Personen spielt, solches dergestalt geschehen kan, daß man der gantzen Bewegung zuweilen einige Gewalt anthut; die Begleitenden werden darüber, anstatt sich irren zu lassen, vielmehr aufmercksam werden, und in unsere Absichten einschlagen; daß aber, wenn man mit starcker Begleitung, und zwar wenn selbige aus vermischten Personen in ungleicher Stärke besteht, man bloß in seiner Stimme allein wider die Eintheilung des Tacktes eine Aenderung vornehmen kan, indem die Hauptbewegung desselben genau gehalten werden muß." Ferner heißt es daselbst § 28: daß „man aus Affect bisweilen so wohl die Noten als Pausen länger gelten läßt, als die Schreib-Art erfordert". Endlich erklärt er II., 9, § 3: „Zuweilen fermirt man aus Affect, ohne dass etwas angedeutet ist." u. s. w.

Es ist bekannt, daß man solche Tempoänderungen seit geraumer Zeit gerne auch Tempo rubato nennt. Anders aber Bach, der das letztere von den Modifikationen im allgemeinen sehr deutlich unterschied, u. zw. nur Stellen wie z. B. pag. 38, Takt 5 (vergl. daselbst Anmerkung 2), pag. 76, Takt 15, pag. 77, Takt 9 oder pag. 17, Takt 17—19 u. dgl. kurz nur solche Stellen, wo die Zahl der naturgemäß gebotenen Einheiten entweder überschritten oder nicht voll erscheint. Zum Beweis dessen, was er in § 28 des III. Hauptstückes sagt: „Hierher gehört ferner das Tempo rubato. In der Andeutung desselben haben die Figuren bald mehrere, bald wenigere Noten als die Eintheilung des Taktes erlaubt. Man kann einen Theil des Taktes, einen ganzen, auch mehrere Takte, sozusagen verziehen. Das Schwerste und Hauptsächlichste hierbei ist, dass alle Noten von gleicher Geltung auch aufs strengste gleich vorgetragen werden müssen. Wenn die Ausführung so ist, dass man mit der einen Hand wider den Takt zu spielen scheint, während die andere aufs pünktlichste alle Takttheile anschlägt, so hat man gethan, was man thun sollen. Nur sehr selten kommen alsdann die Stimmen zugleich in Anschlagen." Es war daher offenbar ein Mißverständnis, wenn selbst ein Mann wie Bülow ganz entgegen der Absicht des Autors solche Rubatostellen in normale Einteilung zu bringen suchte.

* * *

Die hier gewünschte prinzipielle Verlangsamung des Tempo dürfte indessen dem Spieler nicht sonderlich schwer durchzuführen sein, wenn er sich im allgemeinen der non legato-Technik befleißigen und im übrigen bemühen wird, die Manieren im Sinne Bachs so sorgfältig als möglich auszuführen.

Hierher gehören folgende Bemerkungen Ph. Em. Bachs:

III., § 6. Einige Personen spielen klebericht, als wenn sie Leim zwischen den Fingern hätten. Ihr Anschlag ist zu lang, indem sie die Noten über die Zeit liegen lassen. Andere haben es verbessern wollen, und spielen zu kurtz; als wenn die Tasten glühend wären. Es thut aber auch schlecht. Die Mittelstrasse ist die beste; ich rede hievon überhaupt; alle Arten des Anschlags sind zur rechten Zeit gut"; und daselbst § 7: „Es müssen aber alle diese Manieren rund und dergestalt vorgetragen werden, daß man glauben sollte man höre blosse simple Noten. Es gehört hiezu eine Freyheit, die alles sclavische und maschinenmäßige ausschliesset. Aus der Seele muß man spielen, und nicht wie ein abgerichteter Vogel."

Es ist klar, daß, wo eine jede Note, und sei es auch ein Zweiunddreißigstel, in ziemlich geschwindem Zeitmaße durch einen eigenen Druck ausgezeichnet werden soll, (der zugleich aber von der Taste infolge ihrer Elastizität erwiedert werden muß,) immerhin der Spieler mehr Zeit darauf verwenden muß, als bei einer anderen Technik, wie dem legato, das solchen Druck nicht verlangt. Das Erfordernis aber des non legato wäre im übrigen mit folgendem zu begründen.

Auf dem Klaviere ist die Anschlagsart des non legato sicher eine natürlichere als die des legato. Oder anders: non legato, das die Elastizität der Taste ganz besonders in Anspruch nimmt, ist der primäre,

legato dagegen nur ein sekundärer Zustand. Daraus folgt nun unzweifelhaft, daß, wo der Autor ein legato haben möchte, er es eigens und besonders anzudeuten habe, u. zw. mit dem bekannten Zeichen des sogenannten Legato-Bogens.

Mindestens für Bach scheint dieser Standpunkt der einzig richtige. Schreibt er doch selbst im § 18 des III. Hauptstückes: „Die Noten, welche geschleift werden sollen, müssen ausgehalten werden, man deutet sie mit darüber gesetzten Bogen an. Dieses Ziehen dauret so lange als der Bogen ist.“ Und macht er doch von dieser Pflicht des Andeutens des legato eigentlich nur zwei Ausnahmen: die eine führt Bach im selben Paragraph an: „Man pflegt zuweilen der Bequemlichkeit wegen bey Stücken, wo viele gestossene oder gezogene Noten hinter einander vorkommen, nur im Anfange die erstern zu bezeichnen, und es versteht sich, daß diese Zeichen so lange gelten, bis sie aufgehoben werden.“ Die zweite Ausnahme betrifft einige Manieren wie z. B. die des Trillers, Vorschlags, Schleifers u. s. w., bei denen er „das Ziehen an die nächste Note“ schon theoretisch ein für allemal fordert und daher auch sich nicht mehr veranlaßt sieht, den Legato-Bogen ausdrücklich noch darüber zu setzen.

Es wird daher ratsam sein, von selbst ein non legato überall dort anzunehmen, wo er nicht eben eigens den Legato-Bogen vermerkt hat. Keinesfalls aber — und das scheint mir die Hauptsache — darf man sich hiebei irreführen lassen dureh die verworrene und unklare Art, wie etwa heutzutage der Legato-Bogen gebraucht wird, d. i. bald wirklich als solcher, bald aber als Phrasierungsbogen und bald mit irgend einem gemischten Charakter. Indessen darf das non legato beileibe nicht mit einem staccato verwechselt werden. Denn die Note behält im non legato ihren vollen Wert, nur daß sie außerdem (ähnlich wie beim non legato der Geiger) einen eigenen Druck bekommt.

Überdies mag man das non legato auch aus einem historischen Grunde als die naturgemäßeste Art die ältere Klaviermusik zu spielen betrachten, insofern als die letztere dem noch älteren Vokalsatz (dem a-cappella-Styl) immerhin näher steht, als die spätere Klaviermusik, und somit zwischen dem ersten durchaus nur auf selbständigen Dreiklängen basierten Stil des Vokalsatzes und dem selbstständigen Druck der einzelnen Töne im Vortrage auch der Instrumentalsätze immerhin eine eigentümliche Analogie obwaltet. Freilich enthält auch der Satz Bachs Elemente des echten legato, d. i. des legatissimo, nur sind sie bei ihm noch nicht so vorherrschend wie in der späteren Klaviermusik.

* * *

Wie bereits kurz angedeutet wurde, fordert die bequemere Ausführung der Manieren von selbst das langsamere Tempo. Diese kausale Wechselwirkung von Manieren und Zeitmaß drückt der § 19 des II. Hauptstückes (erste Abteilung) — freilich in einem anderen Zusammenhange (Bach will an dieser Stelle nämlich zunächst nur einen theoretischen, kompositionellen Rat erteilen, wie man „am gemäßesten“ die Manieren anzubringen habe!) — folgendermaßen aus: „Alle Manieren erfordern eine proportionirte Verhältnis mit der Geltung der Note, mit der Zeit-Masse und mit dem Inhalte des Stückes. Man merke besonders bei denen Fällen, wo unterschiedene Arten von Manieren statt haben, und wo man wegen des Affects nicht zu sehr eingeschränckt ist, dass, je mehr Noten eine Manier enthält, desto langsamer die Note sein muss, wobey sie angebracht werden soll, es entstehe übrigens diese Langsamkeit aus der Geltung der Note oder aus der Zeit-Masse des Stückes. Das brillante, welches die Manier hervorbringen soll, muss also nicht dadurch gehindert werden, wenn zu viel Zeit-Raum von der Note übrig bleibt; im Gegentheil muss man auch durch ein allzuhurtiges Ausüben gewisser Manieren keine Undeutlichkeit verursachen; dieses geschiehet hauptsächlich, wenn man Manieren von vielen Noten oder viele Manieren über geschwinde Noten anbringet.“ Und an anderer Stelle im § 21 desselben Hauptstückes heißt es: „Wir sehen also, dass die Manieren mehr bey langsamer und mässiger als geschwinder Zeit-Mass, mehr bey langen als kurzen Noten gebraucht werden u. s. w.“

Man merke gut, wie Bach die „lange Note“ definiert. Unter einer solchen versteht er nicht bloß die lang dauernde Note in einem langsamen Stück, wo es eben schon die langsamere Bewegung überhaupt macht, daß die Note länger dauert, sondern auch eine Note, die durch ihre eigene, d h. absolute Geltung von längerer Dauer ist, mag sie auch sonst in einem Stück von geschwinderer Bewegung stehen. Wegen der letzteren Art langsamer Noten vergleiche man folgende Stellen: pag. 3, Takt 8,

im Prestissimo der Sonate I; pag. 5, Takt 3 und 13 daselbst; pag. 7, Takt 10 im Allegretto derselben Sonate u. s. w. Es ist freilich klar, daß in einem langsamen Stück eben wegen des langsameren Zeitmaßes des ganzen schon ein , auch ein (vergl. z. B. pag. 19, Takt 6), ja selbst ein (vergl. z. B. pag. 54. Takt 27) noch immer die „lange Note“ bedeuten kann, während in einem geschwinderen Stück wegen des rascheren Tempos erst ein oder auf diese Wertbezeichnung Anspruch erheben kann. Als wichtigste Konsequenz des soeben Gesagten ergibt sich aber, daß der Spieler aus der Quantität wie auch aus der Art der Manieren immer einen Rückschluß auf das Tempo des betreffenden Stückes wird machen dürfen, u. zw. kommen in einem gegebenen Satz notenreichere Manieren vor, wie z. B. der „prallende Doppelschlag“ ( ) oder der gewöhnliche Doppelschlag über einer Note, so wird immerhin ein mäßigeres Tempo — als offenbar vom Autor gewünscht — aus diesem Grunde anzunehmen sein. Mit desto mehr Recht, je öfter sie in demselben Stücke erscheinen. Man vergleiche hierzu:

Larghetto	pag.	12	wegen	der	Takte	2,	4,	7,	10,	13	u.	s.	f.
Andante	„	24	„	„	„	8,	9,	10,	18,	20		„	
Allegro di molto	„	26	„	„	„	4,	6,	7,				„	
Allegro	„	42	„	„	„	6,	7,	34,	45			„	
Allegro moderato	„	48	„	„	„	10,	11,	15,	19			„	

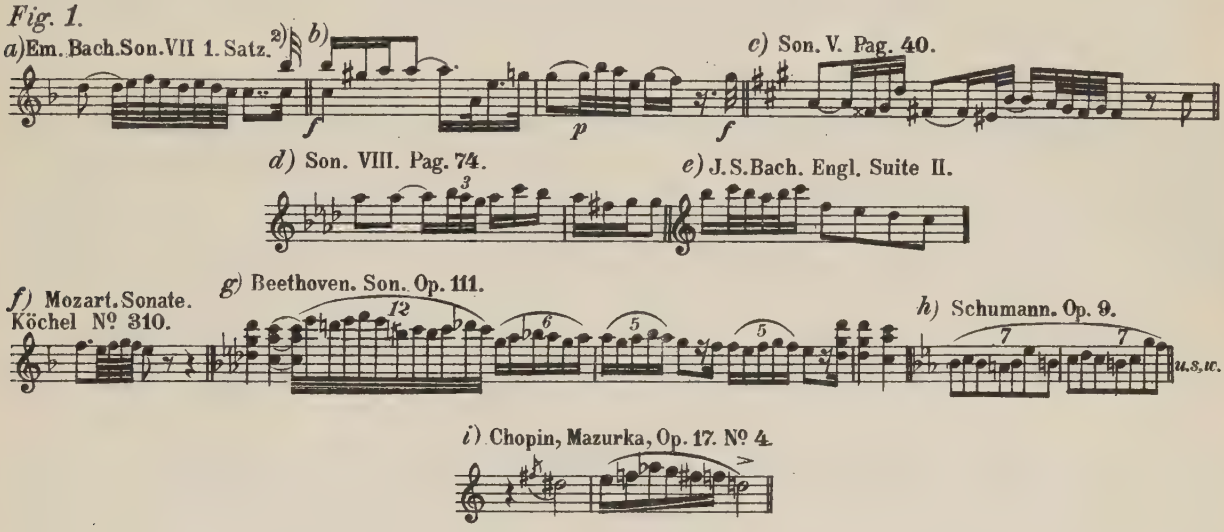
* * *

Zum Schlusse mögen noch ein paar Worte über Fermaten (vergl. II, 9) hier Platz finden. Die ausdrücklich „durch das gewöhnliche Zeichen eines Bogens mit einem Punkte darunter ( )“ angedeuteten Fermaten (§ 2) müssen verziert werden, besonders diejenigen (§ 4) „in langsamen und affectuösen Stücken“. Vergl. z. B. pag. 41, letzter Takt, pag. 73, System 4, Takt 3, pag. 103, System 5, Takt 4 u. s. w. Vom Verzierungszwange ausgenommen werden nur Fermaten über Pausen, die (§ 4) „mehrentheils im Allegro vorkommen und ganz simple vorgetragen werden“. Die Verzierungen haben „weitläuftig“, jedenfalls weitläufiger als alle übrigen sowohl in Zeichen als auch in großen Noten dargestellten Manieren zu sein. (Vergl. § 4 des Kapitels über Fermaten.) Damit stellt freilich Bach an den Vortragenden durchaus keine geringen Anforderungen, denen wohl nicht besonders viele gewachsen sind. Dieses Übel erscheint indes schon zu seiner Zeit bestanden zu haben, weshalb der Meister sich veranlaßt sah, im letzten Paragraph des zitierten Kapitels noch hinzuzufügen: „Wer die Geschicklichkeit nicht hat, weitläuftige Manieren hierbey anzubringen, der kan sich zur Noth dadurch helfen, dass er über einem vorkommenden Vorschlage von oben vor der letzten Note im Discante einen langen Triller von unten anbringet. Findet sich aber in diesem Falle ein Vorschlag von unten, so trägt man ihn simpel vor, und macht über der Hauptnote den erwehnten langen Triller. Bey Fermaten ohne Vorschlag hat dieser Triller über der letzten Note im Discante ebenfalls statt.“ Ich fürchte fast, das dieser Passus noch mehr für uns zu gelten haben wird, da die Stegreif-Phantasie wohl kaum seither reicher geworden ist, eher aber noch abgenommen hat.

Die Manieren.

Allgemeines.

Unter Manier versteht Bach prinzipiell alle ausschmückenden Noten und Figuren, seien sie nun mit großer Schrift geschrieben, daher in den Takt eingeteilt, oder auch nur in kleinen Nötchen ausgedrückt[1]). Als Manieren galten ihm also z. B. Figuren, wie Fig. 1, *a*, *b*, *c*, *d*, *e*, ebenso als ihm Figuren wie *f*, *g*, *h*, *i*, als solche gegolten hätten, wenn er sie gekannt hätte:

Fig. 1.

a) Em. Bach. Son. VII 1. Satz. 2)
b)
c) Son. V. Pag. 40.
d) Son. VIII. Pag. 74.
e) J. S. Bach. Engl. Suite II.
f) Mozart. Sonate. Köchel Nº 310.
g) Beethoven. Son. Op. 111.
h) Schumann. Op. 9.
u.s.w.
i) Chopin, Mazurka, Op. 17. Nº 4.

Diese große und tiefe Auffassung hat nun ihre eigenen Konsequenzen. So sieht er in jeder Manier einen eigenen und eigenartigen Ausdruck, als wäre sie fast ein Lebewesen, das mit einem anderen ja durchaus nicht zu verwechseln ist; des weiteren unterscheidet er die Manieren auch dort, wo sie noch so verwandt, ja bis zur Identität verwandt erscheinen; auch ist ihm jede Änderung einer Manier außerordentlich wichtig, weil er die sensibelste Empfindung eben dafür hat, wie sehr auch nur die leiseste Änderung auch schon sofort den inneren Ausdruck verändert. Kurz, alles, was Manier heißt, ist ihm nicht bloß Ornament, sondern wirklicher und selbständiger Ausdruck zugleich.

Leider erwies sich diese seine Auffassung der musikalischen Welt als zu unbequem groß: man begnügte sich seither lieber damit, Bach falsche und kleinere eigene Auffassungen zu imputieren, um dann dennoch über ihn zu urteilen, als hätte man ihn gar mehr, als er verdient, verstanden.

---

[1]) Vergl. bei Bach II, 1, § 6: „Die Manieren lassen sich sehr wohl in zwei Classen abtheilen. In der ersten rechne ich diejenigen, welche man theils durch gewisse angenommene Kennzeichen, theils durch wenige kleine Nötchen anzudeuten pflegt; zu der andern können die übrigen gehören, welche keine Zeichen haben, und aus vielen kurzen Noten bestehen." Und dazu daselbst § 7: „Da die letztere Art von Manieren von dem Geschmacke in der Musik besonders abhänget und folglich der Veränderung gar zu sehr unterworfen ist; da man sie bey den Clavier-Sachen mehrenteils angedeutet antrifft, und da man sie allenfalls bey der hinlänglichen Anzahl der übrigen missen kan: so werde ich nur etwas weniges am Ende, bei Gelegenheit der Fermaten davon anführen, im übrigen aber blos mit denen aus der ersten Classe zu thun haben, ..." u. s. w.,

[2]) Alle hier aus Em. Bachs Werken entnommenen Stellen beziehen sich auf die von mir herausgegebene Sammlung von Bachs Klavierwerken. (U. E. Nr. 548.)

Kaum sah man, wie Bach in seinem Buche eigens und in eigenen Kapiteln bloß den Vorschlag, Triller, Doppelschlag, Mordent, Schleifer und Anschlag behandelt hat, flugs stürzte man, zumal bei stetig wachsender Ausbreitung des Dilletantismus, Bachs grundlegende Auffassung um und nannte fortan als Manieren nur die soeben aufgezählten Arten. Einfach deshalb, weil es der Oberflächlichkeit nicht gelungen ist, davon Kenntnis zu nehmen, was Bach ausdrücklich schrieb: daß er nämlich die letzten Arten eigens herausgreife, nur, weil sie sich durch ihren inneren Charakter einer Theorie eben zugänglicher erweisen, als die unzähligen anderen Arten, die in jeder Hinsicht zu mannigfaltig und zu wechselnd seien, um noch begrifflich und systematisch festgelegt werden zu können.[1])

Nun, wäre dieses alles eine leidige Nomenklaturfrage geblieben, just das Schlimmste wäre es gewiß nicht geworden. Leider aber brachte diese eine Oberflächlichkeit sofort eine zweite mit sich. Man gewöhnte sich nämlich an, unter Manier dann lediglich nur ein Ornament zu verstehen, wo dann schließlich von dieser zweiten Oberflächlichkeit zu der dritten nur mehr ein kleiner Schritt war zu behaupten, Bach sei, wegen der Manieren, eben ein Manierist und daher im Grunde zu wenig ausdrucksvoll!

Bei dieser schreienden Ungerechtigkeit langte man also an, nachdem man die Manier mißzuverstehen sich erlaubt hat. Nur ist diese Ungerechtigkeit — was sehr zu empfehlen ist — durchaus nicht tragisch zu nehmen, wenn man bedenkt, daß die liebe, gute Welt gewiß nicht minder auch z. B. das Adagio aus Beethovens Sonate op. 101 für ein manieriertes und ausdruckloses Stück zu halten fähig wäre, wenn es durch Zufall nicht so ausgeschrieben wäre, als es tatsächlich ist, und nur mit Bachschen Zeichen notiert erschiene.

Ob man je allgemein einsehen wird, daß sich eine echte Instrumentalkunst immer in spielenden, nichtsdestoweniger aber auch ausdrucksvollen Figuren und Manieren vergnügen muß, wer wüßte das heute zu sagen? Sicher ist nur soviel, daß es eine allzu verwegene Utopie wäre, eine solche Einsicht nun gerade von unserer Zeit zu erwarten, von einer Zeit, die ja einen offenbaren, wenn freilich unter taubem Lärm angeblichen „Fortschritts“ so krampfhaft negierten Rückgang aufweist und unter dem Einfluß sowohl einerseits des Musikdramas als auch anderseits der in monoton-schwulstigem, falschem Pathos verharrenden „symphonischen Dichtungen“ jede echte Instrumentalkunst doch schon längst eingebüßt hat.

I. Der Vorschlag.

A. Der sogenannte lange Vorschlag.

a) bei Ph. Em. Bach.

§ 1.

Psychologie des Vorschlages

Dem Vorschlag ist eine doppelte Funktion zu eigen: Die eine tritt im Harmonischen zutage, wo der Vorschlag mit dem Vorhalt identisch erscheint und daher zugleich auch alle Eigentümlichkeiten und Wirkungen eines solchen offenbart; gleichzeitig aber dient die andere Funktion dem Melodischen: indem nämlich der Vorschlag den durch die große Schrift veranschaulichten Wert der Hauptnote verkürzt, schiebt er solchermaßen diese selbst um ein weniges hinaus, wodurch unsere Erwartung derselben um einen schönen Spannungsreiz vermehrt wird.[2]) (Ähnliche Zwecke wie die letztere Funktion des Vorschlages, d. i. ein spannendes Hinausschieben des zu erwartenden Melodietones, verfolgen mit anderen und eigenen Mitteln übrigens auch z. B. das arpeggio, das Nachschlagen u. dgl.).

[1]) Vergl. oben Anm. 1, Zitat II, 1, § 7.

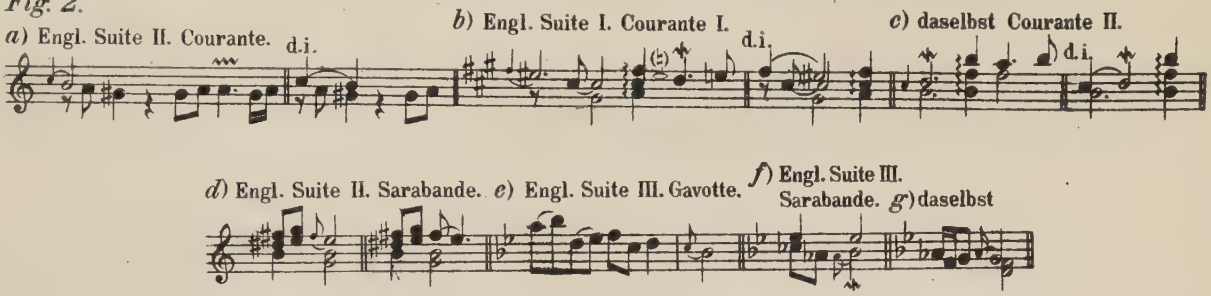
[2]) Unvergleichlich schön beleuchtet Bach die Psychologie des Vorschlages mit folgenden Worten in II, 2, § 1: „Die Vorschläge sind eine der nöthigsten Manieren. Sie verbessern sowohl die Melodie als auch die Harmonie. Im ersten Falle erregen sie eine Gefälligkeit, indem sie die Noten gut zusammenhängen, indem sie die Noten, welche wegen ihrer Länge oft verdrießlich fallen könnten, verkürtzen, und zugleich auch das Gehör füllen, und indem sie zuweilen den vorhergehenden Ton wiederholen; man weiß aber aus der Erfahrung, daß überhaupt in der Musik das vernünftige Wiederholen gefällig macht. Im anderen Falle verändern sie die Harmonie, welche ohne diese Vorschläge zu simple würde gewesen seyn. Man kan alle Bindungen und Dissonantien auf diese Vorschläge zurück führen; was ist aber eine Harmonie ohne diese beyden Stücke?“

§ 2.

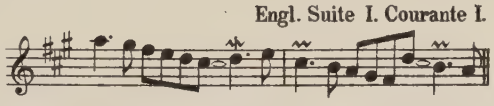
Notierung des langen Vorschlages.

Aus der Schreibart J. S. Bachs, wie sie z. B. folgende Stellen[1]) aufweisen:

Fig. 2.



darf wohl geschlossen werden, daß offenbar auch schon er die langen Vorschläge oft genug mit dem Wert notierte, in dem er sie wirklich ausgeführt haben wollte, also: in der wahren Geltung des besonderen Falles. Bestätigt wird übrigens diese Vermutung auch dadurch, daß er im Gegensatz dazu die kurzen Vorschläge gern bloß mit den Zeichen ⌒ oder ⌣ notierte[2]), z. B.

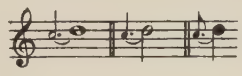
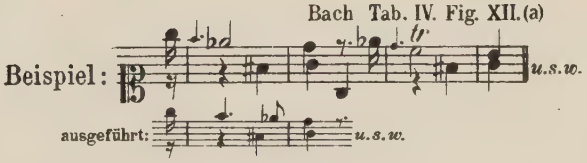
Fig. 3.

so daß es mindestens nicht immer besonders schwer fallen könnte, zu entscheiden, ob im gegebenen Falle der Vorschlag lang oder kurz sei.

Und so scheint es nun, daß vom Vater der Sohn Emanuel diese Schreibweise der langen Vorschläge übernommen hat. Mindestens setzt letzterer die neue Regel, den langen, sogenannten veränderlichen Vorschlag seinem wahren Werte nach darzustellen, in seinem Buche ein für allemal ausdrücklich fest[3]), woraus wieder hervorzugehen hat, daß gewiß doch auch seine eigene Schreibart damit übereinstimmt.

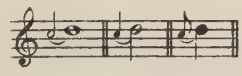
Er notiert somit den langen Vorschlag stets nur in der gewünschten Dauer, gleichviel ob der Vorschlag *a*) vor einer geradeteiligen oder *b*) vor einer nicht geradeteiligen Note steht. Es können sich dann aber dadurch folgende Quantitätsverhältnisse zwischen Vorschlag und Hauptnote ergeben:

Fig. 4.

ad a) 3 : 1,



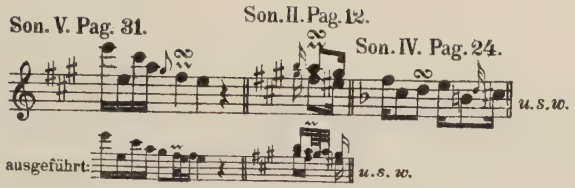
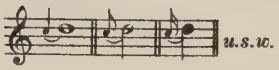
2 : 2,

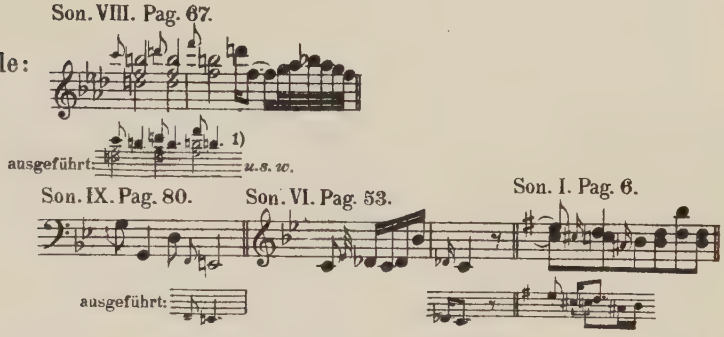


[1]) Vergl. die hier zitierten englischen Suiten im „Urtext klassischer Musikwerke", J. S. Bach, Breitkopf & Härtel.

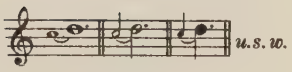
[2]) Doch kann nur aus der Situation selbst beurteilt werden, ob nicht anderseits dieselben Zeichen bei J. S. Bach zuweilen auch noch Töne andeuten wollen, die auf Kosten der vorausgehenden (vergl. später Anhang, S. 71) — statt der folgenden, wie es beim Vorschlag der Fall ist — ausgeführt werden sollen.

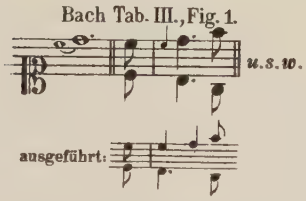
[3]) Vergl. II, 2, § 5: „Vermöge des ersten Umstandes hat man seit nicht gar langer Zeit angefangen, diese Vorschläge nach ihrer wahren Geltung anzudeuten: Anstatt daß man vor diesem alle Vorschläge durch Acht-Theile zu bezeichnen pflegte. Damals waren die Vorschläge von so verschiedener Geltung noch nicht eingeführt; bey unserem heutigen Geschmacke hingegen können wir um so viel weniger ohne die genaue Andeutung derselben fortkommen, je weniger alle Regeln über ihre Geltung hinlänglich sind, weil allerley Arten bey allerley Arten vorkommen können." Und daselbst § 17: „Folglich ist am besten, man deutet alle Vorschläge sammt ihrer wahren Geltung an."

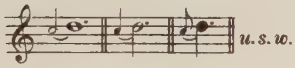
Beispiele:

oder 1 : 3, d. i.

Beispiele:



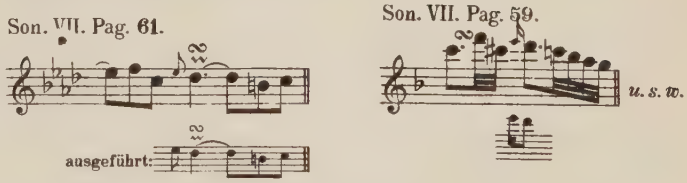
ad b) 2 : 1, d. i.



Beispiel:

oder 1 : 2, d. i.



Beispiele:



Die Genauigkeit einer solchen Schreibart läßt absolut nichts mehr zu wünschen übrig. Mindestens nicht, so lange der lange Vorschlag mit der kleinen Schrift, d. h. als Manier dargestellt wird. Was über jenen Grad von Genauigkeit noch hinausgehen könnte, war einzig nur mehr das, was schließlich Haydn getan hat, indem er nämlich den langen Vorschlag, — bis auf den im allereinfachsten Verhältnis 2 : 2 stehenden — zumeist mit in die große Schrift übernommen hat, wodurch aber, wie selbstverständlich, der Vorschlag in den meisten übrigen komplizierteren Zeitverhältnissen als Manier im engeren Sinne einfach zu existieren aufgehört hat.[2])

[1]) Falsch daher bei Bülow (Ausgabe S. 7), der den Vorschlag mit einem 16tel, statt einem 8tel, ausdeutet.

[2]) Bei der Auffassung Ph. Em. Bachs von den Manieren überhaupt und von den Vorschlägen im speziellen, ist es indessen nur selbstverständlich, daß lange vor Haydn auch schon er den letzteren unter Umständen ohneweiters die große Schreibart zuzubilligen für gut fand. Vergl. II, 2, § 2: „Die Vorschläge werden teils andern Noten gleich geschrieben und in den Tackt mit eingetheilt, teils werden sie durch kleine Nötgen besonders angedeutet, indem die größern ihre Geltung den Augen nach behalten, ob sie schon bey der Ausübung von derselben allezeit etwas verlieren." Oder daselbst § 21: „Dem ohngeacht pflegt man die Vorschläge oft deswegen in den Tackt mit einzutheilen, damit weder sie noch die folgende Note ausgezieret werden" u. s. w.

§ 3.

Vortrag langen chlages.

Der Akzent, das ist der Nachdruck, liegt auf dem Vorschlage selbst, sei er welcher Geltung immer.

Das entspricht am besten der inneren Vorhaltsnatur des Vorschlages und nur die Intensität des Akzentes ist es, die mit dem Maß der Vorhaltsquantität wächst und fällt.

Außerdem wird der Vorschlag an die nächfolgende Hauptnote stets nur im strengsten legato angeschlossen.[1])

b) bei Haydn, Mozart und Beethoven.

§ 4.

achsche reibart die alte gel be- ffs der ier der en Vor- äge end- tig auf.

Die Werke aller Meister nach Ph. Em. Bach belehren uns zur Genüge, daß sie in Bezug auf die Notierung langer Vorschläge durchaus zu Bachs Regel hielten, indem sie die letzteren entweder ganz ausschrieben oder als Manieren im engeren Sinne stets nur in ihrer wahren Geltung notierten, u. zw. wie bereits oben gesagt wurde, meist in dem einfachsten Verhältnis 2:2.

Doch haben weder diese Tatsache in der Praxis der späteren Meister, noch auch die volle Deutlichkeit in der Lösung des Notierungsproblems, wie wir sie Bach selbst, u. zw. in Wort und Praxis zuerst zu verdanken haben, durchaus ausreichen können, einen Irrtum zu beseitigen, der, an eine noch weit ältere, vorbachsche Regel sich klammernd, in der Frage der Ausführung langer Vorschläge sich gar bis auf den heutigen Tag als sehr verhängnisvoll erwiesen hat.

Einstmals hatte diese Regel eine wirklich große, u. zw. eine doppelte Bedeutung. Das war vor Bach.

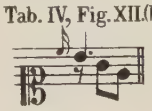
Einerseits wandte sie sich an die Komponisten selbst, in dem Sinne nämlich, als sie diese lehrte, unter den möglichen langen Vorschlägen vor allem als die normalsten und einfachsten diejenigen zu empfinden und zu schreiben, die die Verhältnisse 1:1 (beziehungsweise 2:2) oder 2:1 zum Ausdruck bringen. Von welcher Norm aber zur Freiheit anderer komplizierter Vorschläge (z. B. 3:1, 1:3 oder 1:2 u. dergl.) fortzuschreiten es durchaus nicht verboten war, da vielmehr andere Regeln wieder andere Situationen zum Ausgangspunkt nahmen, die eben der komplizierteren Vorschläge als der geeigneteren bedurften. So haben sich Norm und Freiheit, beide in richtigem Sinne verstanden, nicht nur nicht widersprochen und gegenseitig aufgehoben, sondern weit mehr ergänzt: die einfache Situation forderte den einfachen Vorschlag in den Verhältnissen 2:2 oder 2:1, die verwickeltere den minder einfachen[2]) in den Verhältnissen 3:1, 1:3 oder 1:2 u. s. w.

---

[1]) Vergl. Anm. 2, S. 27, Zitat II., 2, § 2; deutlich aber in § 7: „Ferner lernen wir aus dieser Abbildung zugleich ihren Vortrag, indem alle Vorschläge stärker, als die folgende Note samt ihren Zierathen, angeschlagen und an diese gezogen werden, es mag nun der Bogen darbey stehen oder nicht. Diese beyden Vorschriften sind dem Endzwecke der Vorschläge gemäß, als wodurch die Noten zusammen gehänget werden sollen; man muß sie also so lange, bis sie von der folgenden Note abgelöset werden, aushalten, damit sie gut binden. Der Ausdruck, wenn eine simple leise Note nach einem Vorschlag folgt, wird der Abzug genannt." (Vergl. auch § 24 und § 25.)

[2]) Die Anweisung dieser Regel fließt übrigens genau auch mit der bekannten Regel des Kontrapunktes in der vierten Gattung der Synkope zusammen, wonach nämlich im strengen Satz die Synkope u. zw. trotz verschiedenen anderen Möglichkeiten, ebenfalls doch nur vor allem an den Verhältnissen 2:2 oder 2:1 festzuhalten und die übrigen Verhältnisse zurückzuweisen hat. Was indessen durchaus nicht Wunder nehmen darf, da ja, wie schon im § 1 des Textes gesagt wurde, Vorschlag und Vorhalt (also eben auch die Synkope des strengen Satzes) identische Begriffe sind. Und so ist es denn eben nur in einem solchen rein kompositionellen Sinne zu verstehen (d. h. um auch einen angehenden Komponisten o. dgl. im Gebrauch der langen Vorschläge für eventuelle Zwecke der Komposition zu unterweisen), wenn Bach im II., 2, § 11 mitteilt: „Nach der gewöhnlichen Regel wegen der Geltung dieser Vorschläge finden wir, daß sie die Hälfte von einer folgenden Note, welche gleiche Theile hat, und bei ungleichen Theilen zwey Drittheile bekommen," und dazu aber auch daselbst § 16: „Außerdem, was bishero von der Geltung der Vorschläge angeführt worden ist, kommen zuweilen Fälle vor, wo der Vorschlag wegen des Affects länger, als gewöhnlich gehalten wird, und folglich mehr als die Hälfte von der folgenden Note bekommt (hier folgt das bereits oben in § 2 cit. Ex. Tab. IV, Fig. XII (*a*). Dann und wann muß man aus der Harmonie die Geltung der Vorschläge bestimmen; wenn bey

Fig. 5. Tab. IV, Fig. XII.(b)



die Vorschläge ein ganzes Viertheil ausmachen sollten" — zu dieser Lösung müßte die Regel des hier soeben cit. § 11

Anderseits hatte dieselbe Regel, freilich in einem anderen Sinne, statt dem Komponisten, umgekehrt auch dem Spieler zu dienen, u. zw. für den Fall, als der Komponist einen Vorschlag wohl notiert hatte, es aber unterließ, dessen gewünschte Dauer anzugeben, und statt einer solchen Genauigkeit bloß einen Achtelvorschlag aufs Papier setzte.

Pflegten doch, wie Bach selbst erzählt, die Komponisten alle Vorschläge, somit die langen wie die kurzen, immer bloß mit Achteln zu notieren.[1]) Zu erraten nun, welcher Vorschlag lang und welcher kurz sei, diente um jene Zeit eine Menge Regeln, die[2]) eine Art künstlerisch-theoretisches Übereinkommen bildeten zwischen Autor und Spieler. Wohl waren alle diese Regeln überaus feinsinnig — man kann sogar sagen, daß sie namentlich durch die Art, wie sie mit allerdelikatesten Worten musikalische Momente und Situationen zu beschreiben vermochten, unzweifelhaft eine sehr hohe Stufe musikalischer Psychologie (eine höhere sogar als die von heute) vorstellten, — nichtsdestoweniger mag es dennoch überaus lästig und auch schwierig gewesen sein, an der Hand dieser Regeln allemal sich für die Kürze oder Länge des Vorschlages selbst entscheiden zu müssen. Doch, als wären diese Schwierigkeiten nicht allein schon genug, hatte der Spieler überdies, wenn er nun endlich auf Grund der gegebenen Situation und der ihr entsprechenden Regeln auf einen langen Vorschlag riet, noch des weiteren zu entscheiden, welcher Länge (ob z. B. im Verhältnis 2:2 oder 3:1, 1:3 u. s. w.) dieser Vorschlag im gegebenen Falle zu sein habe. Und nun — einen kleinen Teil dieser neuerlichen Schwierigkeit zu beheben, war vor Allem jene Regel berufen, indem sie mindestens für die normalsten Fälle das Maß der Länge eben nur in den Verhältnissen 2:2 und 2:1 anwies.

Man sieht zunächst, daß diese Regel niemals im Sinne hatte, selbst zu definieren, wann der Vorschlag als ein langer anzunehmen sei. Vielmehr durfte sie einsetzen, bis sich der Spieler aus Gründen, die eben in den anderen Regeln lagen, bereits für einen langen Vorschlag entschieden hatte. Und für diesen Fall selbst noch blieb sie im großen und ganzen ungenügend, da sie über andere Längen als die Hälfte und zwei Drittel des Wertes, d. h. über ein mehr oder weniger, als diese Längen eben sind, nicht mehr zu entscheiden vermochte, so oft genug auch solche Fälle vorgekommen sein mögen.[3])

Nun ist aber klar, daß die Regel gegenstandslos werden mußte, als Bach seine neue Schreibart zu gebrauchen begann. Denn was könnte sie noch sagen, wenn nunmehr der lange Vorschlag ohnehin in seinen verschiedensten und variabelsten Quantitäten ausdrücklich ausgeschrieben wurde? Und stand die Wertquantität fest, die von der Hauptnote abzuziehen war, wozu galt ihre Anweisung? War also die ausschreibende Art Bachs das Ende dieser Regel, so war an ihre Geltung nach Bach doch gewiß umsoweniger zu glauben, als ja schon Haydn, wie gesagt, den langen Vorschlag als Manier bis auf einen kleinen Rest fast ganz aufgehoben hat.

§ 5.

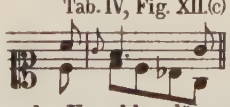
Daran aber festzuhalten, daß diese Regel seit Bach nicht mehr existiert, halte ich für sehr wichtig. Insbesondere möchte hier die Logik der obigen Beweisführung nicht verkannt werden, widrigenfalls man leicht zu falschen Ausführungen in so manchen Beispielen den nachbachschen Literatur gedrängt werden könnte.

Das E
sultat fü
gegenwä
Praxis
Vortra

---

ja von selbst führen, während Bach aber ausdrücklich ein notiert und wünscht! — „so würden die zur letzten Baß-Note anschlagenden Quinten eckelhaft klingen, und bey

Fig. 6. Tab. IV, Fig. XII.(c)



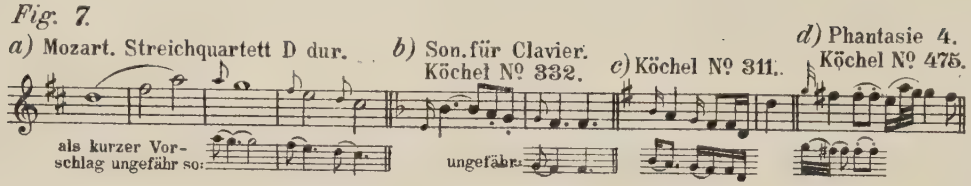
würden offenbare Quinten zum Gehör kommen, wenn der Vorschlag länger, als da steht, gehalten würde". Aus diesen beiden Paragraphen aber ist wohlgemerkt nicht mehr und nicht weniger als die Tatsache zu folgern, daß Bach bei der Komposition (nicht der Ausführung!) der langen Vorschläge alle diese Möglichkeiten in der Phantasie wohl gegenwärtig hatte, was aber durchaus nicht die andere Tatsache aufhebt, daß, sobald er die Wahl einer Dauer des langen Vorschlages aus diesen oder jenen kompositionellen Gründen nun einmal getroffen hat, er nun für den Zweck der Ausführung diese gewählte Dauer in ebenso deutlicher Geltung als Manier zum Ausdruck brachte.

[1]) Vergl. oben Zitat § 5 in Anm. 3, S. 26.

[2]) Vergl. z. B. in Ph. Em. Bachs Versuch oben II., 2, § 6 bis § 24.

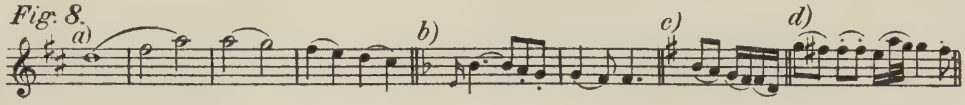
[3]) Vergl. oben Zitat § 16 in Anm. 2, S. 28.

Man denke z. B. an folgende Stellen:

Fig. 7.

a) Mozart. Streichquartett D dur.
b) Son. für Clavier. Köchel Nº 332.
c) Köchel Nº 311.
d) Phantasie 4. Köchel Nº 475.
als kurzer Vorschlag ungefähr so:
ungefähr:

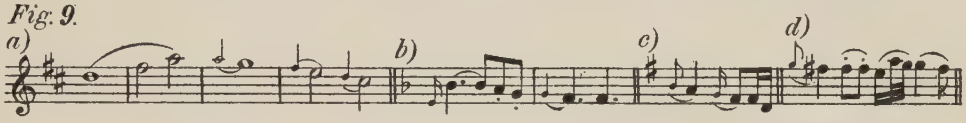
Wollte man nun darauf jene alte vorbachsche Regel anwenden, die man ja, wie oben gezeigt wurde, nur durch Mißverständnis leider noch immer so allgemein glaubt und als bestehend annimmt, so müßte doch die Ausführung gar wie folgt lauten:

Fig. 8.



Nun steht aber einer solchen Auslegung und Ausführung die ganze übrige Praxis Mozarts gegenüber, aus der hervorgeht, daß, so oft Mozart den langen Vorschlag gebrauchte, u. zw. als Manier in den Verhältnissen 2:2 oder 2:1, er ihn im Sinne der neuen Regel Bachs stets nur in seiner wahren Geltung ausschrieb, d. h. daß er in den obigen Fällen also sicher geschrieben hätte:

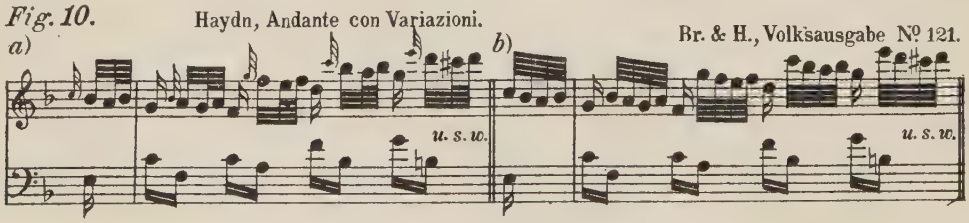
Fig. 9.



wenn er eben einen langen Vorschlag von der Dauer einer Hälfte (u. s. w.) hier gewünscht hätte.

Das Resultat ist also kurz gefaßt dieses: Seit Ph. Em. Bach (wenn nicht seit J. S. Bach schon) werden die langen Vorschläge als Manieren im engeren Sinne nur in ihrer wahren Geltung (meistens in den Verhältnissen 2:2 und 2:1) notiert, und zwar ausschließlich so. Angesichts einer so deutlich ausschreibenden Schreibart aber bleibt es weiters ein logisches Unding, außerdem noch an eine Regel zu glauben, die von Haus aus zur wesentlichen Voraussetzung hat, daß die Schreibart eben noch keine die wahre Geltung deutlich ausschreibende sei, wie es eben die vorbachsche gewesen und so — infolge einer Konkurrenz zweier angeblich zu gleichem Recht bestehenden Regeln — nur Verwirrung in den Vortrag zu bringen, mag es sich dabei um den Vortrag eines Klavier- oder Violinspielers, eines Dirigenten oder auch die Anweisung zum Vortrag seitens eines Herausgebers oder Lehrers handeln. [1])

[1]) Gedankenlos genug, und offenbar nur um überhaupt etwas zu ändern, pflegen Herausgeber leider auch noch diese wenigen, eben als Manieren fortkultivierten Vorschläge unserer späteren Meister, also gleichsam den letzten Rest der langen Vorschläge ebenfalls in den ausgeschriebenen Zustand hinüberzuführen. Dieses halte ich einfach für ein Verbrechen am guten Geschmack. Denn es liegt — man glaube es endlich — sicher auch Methode darin, wenn die Meister den langen Vorschlag bald selbst voll ausschreiben, bald aber doch wieder mit kleiner Manierenschrift darstellen. In letzterem Falle ist es dann entweder ein unabweisbarer thematischer Grund, oder — was durchaus nicht zu unterschätzen ist — einfach nur Schonung des optischen Eindruckes der großen Schreibart, als deren vornehmstes Ziel es ja betrachtet werden darf, sozusagen die Hauptfabel der Töne ohne allzustarke Belastung durch unwesentliche Ornamente u. dgl. vor die Augen zu führen. Es ist doch etwas anderes — u. zw. sowohl für Auge als Hand, — ob eine Stelle notiert erscheint, wie z. B. bei *a*) oder wie bei *b*) der folgenden Figur:

Fig. 10. Haydn, Andante con Variazioni. Br. & H., Volksausgabe Nº 121.

In der Originalnotierung genießt das Auge mindestens den Anblick der kontrapunktisch in erster Linie entscheidenden Intervalle der ersten Melodienoten der Figuren zu den Baßtönen (5, 3, 6, 8, 3), und dazu die kleinen Vorschläge deutlich nur als Ornamente mitsamt ihrer zarten Dosis an Vorhaltsdissonanz (6, 8, 7, 9, 4,) — alle Werte gelangen so je nach ihrer Rolle

B. Der kurze Vorschlag.

a) bei Ph. Em. Bach.

§ 1.

Psychologie des kurzen Vorschlages

Der kurze Vorschlag teilt mit dem langen die beiden dem Vorschlag überhaupt eigentümlichen Funktionen (siehe oben A, § 1), nur daß diese nunmehr in einem Mindestmaß an Zeit zum Ausdruck kommen.

§ 2.

Notierung des kurzen Vorschlages

Ph. Em. Bach notiert den kurzen Vorschlag „ein, zwey, dreymahl oder noch öfter geschwänzt".[1]) Er begibt sich dadurch allerdings des Vorteiles einer einheitlichen und in allen Situationen sich gleich bleibenden Schreibart, doch teilt er im Buche ausdrücklich noch einige Regeln[2]) als geltend mit, wonach sowohl einerseits der Komponist für seine Zwecke der Komposition, als anderseits auch der Ausführende für den Zweck des Vortrages über die Kürze des Vorschlages entscheiden können.

§ 3.

Vortrag des kurzen Vorschlages.

Davon gilt zunächst ganz dasselbe, was oben sub A, § 3, vom Vortrag des langen Vorschlages gesagt worden ist.

Der Akzent liegt wieder beim Vorschlage. Und wenn es auch zuweilen wegen der allzu geringen Vorhaltsquantität im kurzen Vorschlag scheinen könnte, als würde der Akzent auf die Hauptnote selbst übersiedeln, so bleibt es darum immer noch richtiger zu sagen, der Akzent sei Privileg nur des Vorschlages, was durchaus auch Richtschnur für den Vortrag zu sein hat.

Auch das Gebot des Legato in der Verbindung von Vorschlag und Hauptnote wiederholt Bach beim kurzen Vorschlag noch einmal ausdrücklich.[3])

Was aber das eigentlichste Charakteristikum des kurzen Vorschlages, nämlich das Ausmaß der Kürze betrifft, so nennt Ph. Em. Bach[4]) den kurzen Vorschlag zwar „unveränderlich" und wünscht ihn „so kurtz abgefertigt, dass man kaum merckt, dass die folgende Note an ihrer Geltung etwas verliehret", gleichwohl sind auch dem kurzen Vorschlag immerhin soviel verschiedene Dauer- und Nuancenmöglichkeiten einzuräumen, so daß er, theoretisch „unveränderlich" kurz, in Wirklichkeit aber auf das mannigfaltigste am Ausdruck teilnehmen kann.

Hat man doch zu bedenken, daß im Grunde ein jeder Vorschlag, so der kurze wie der lange, nichts als einen Vorhalt vorstellt (der allerdings zugleich auch ins melodisch-motivische gerückt ist), und daß eine solche Vorhaltsquantität auf die Apothekerwage zu legen nur desto mißlicher sei, je freier über jegliche metronomische Zeitgewichte hinaus sich die Melodie in Wirklichkeit ausleben will.

Und vielleicht auch gerade deshalb, weil Bach, wie wir oben sahen, die langen Vorschläge in ihrer wahren Geltung bemaß, um sie, wenngleich noch als Manier, so dennoch aufs genaueste im Wert fixiert, den übrigen mit großer Schrift fixierten Werten beizugesellen, mochte er das Bedürfnis haben, in allen anderen Fällen sich die Freiheit im Ausmaß der Vorhaltsquantität zu bewahren. So hinderte ihn das künstlerische Gewissen daran, den kurzen Vorschlag in eine pedantisch feste Regel und zugleich pedantisch feste Schreibart zu bannen.

---

zur entsprechendsten Fassung — während bei *b*) sich alle diese Vorteile verlieren und nur eine indifferenziert-monotone Masse kleinster Werte vor die Augen tritt, so daß, wer feineren Sinn hat, doch wieder erst in der Fantasie sich selbst das Bild von *a*) zu rekonstruieren genötigt wird. Auch drückt die Hand des Vortragenden das Ornament des Vorschlages unwillkürlich feiner aus, als das ausgeschriebene bei *b*)!

[1]) Vergl. II., 2, § 13.

[2]) Vergl. II., 2, § 13 bis 15, auch § 23.

[3]) Vergl. II., 2, § 15, worin Bach sogar so weit geht zu sagen: „Da gestossene Noten überhaupt simpler vorgetragen werden müssen als geschleifte, und da die Vorschläge insgesamt an die folgende Note gezogen werden: so versteht es sich von selbsten, daß bey diesem Falle ebenfalls geschleifte Noten voraus gesetzt werden."

[4]) Vergl. § 13.

§ 4.

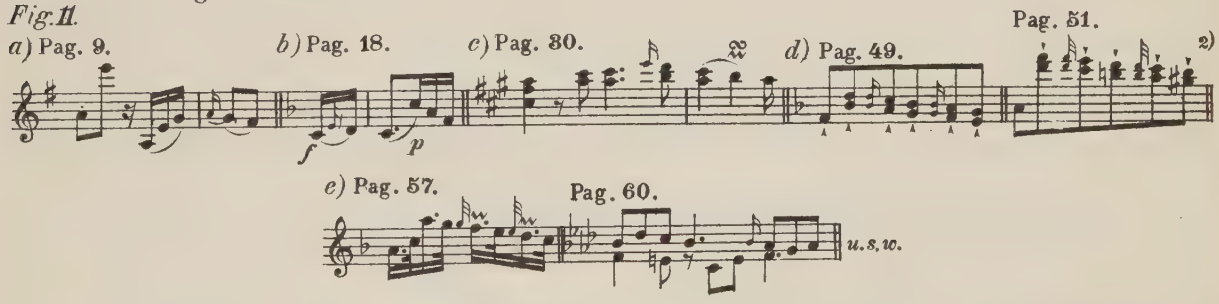
Über die Möglichkeit von Kollisionen in der Notierung des kurzen und langen Vorschlages

Es kann aber nicht entgehen, daß diese Notierung des kurzen Vorschlages, da sie eben eine wechselnde, nicht selten zu einer wahren Kollision mit dem langen Vorschlage führen muß, der ja zur Darstellung seiner variablen Längen sich doch ebenfalls der 16tel- oder 32tel-Werte bedient. So z. B. steht ein 𝅘𝅥𝅯 vor einem 𝅘𝅥 oder ein 𝅘𝅥𝅯 vor einem 𝅗𝅥, wofür ist der Vorschlag zu halten, für kurz oder lang — da er doch in diesen Fällen beides sein kann?

Indessen bereitet die Lösung auch solcher Konflikte weniger Schwierigkeiten, als man befürchten könnte [1]). Denn was vor allem hier ins Gewicht fällt, ist, daß, selbst eine Länge des Vorschlages angenommen z. B. im zweiten und schwierigeren jener Fälle, der Vorschlag niemals mehr als bloß ein 𝅘𝅥, d. h. bestenfalls eben wirklich nur als ein 𝅘𝅥𝅯 zu gelten habe, da, wie wir wissen, Bach den Vorschlag von Haus aus mit 𝅘𝅥 notiert hätte, wenn er ihn von der Dauer eines Achtels hätte haben wollen. Dieses aber vorausgesetzt, bleibt nur mehr der Einfluß des Tempo zu erwägen. Ist das Tempo nun rasch, so wird jener 𝅘𝅥𝅯-Vorschlag von selbst kurz wirken müssen, ob man ihn nun auch dem vollen Werte nach, d. h. als lang, spielt. Mit anderen Worten: das rasche Tempo verwischt leicht den Unterschied zwischen kurzem und langem Vorschlag, sofern dieser letztere etwa weniger als die Hälfte des Wertes beträgt. Ist das Tempo aber mäßig, so daß es selbst im 𝅘𝅥𝅯-Werte einen inneren Charakterunterschied bereits begründet und daher es zugleich Bedeutung für den Ausdruck hat, ob hier der lange oder kurze Vorschlag, dann empfiehlt sich — meiner Ansicht nach — immer zunächst den Vorschlag für lang anzusehen. Dem Gefühle wird sodann die musikalische Situation von selbst, auch wenn man die Regeln Bachs über den kurzen Vorschlag nicht mehr im Kopfe hat, unzweifelhaft Auskunft darüber geben, ob man ihr mit der Annahme des langen Vorschlages gerade entsprochen hat. Sagt das Gefühl nein, so hat man den kurzen Vorschlag dann zu spielen, wobei als kurz — und das ist eben die große, tiefe Bedeutung der künstlerischen Freiheit Bachs — alle Maße unterhalb jenes langen Vorschlages (nicht also bloß das allerkürzeste Maß!), zu gelten haben. Bedenkt man, wie unendlich viel solcher Maße es unterhalb eines 𝅘𝅥𝅯-, geschweige denn eines 𝅘𝅥-Vorschlages gibt, wenn sie beide nicht etwa für lange Vorschläge genommen werden, begreift man den ungeheuren Inhalt jener Freiheit.

Hier einige Konfliktsfälle:

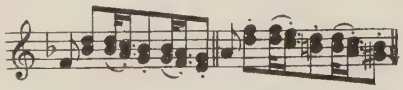
Fig. 11.



[1]) Gleichwohl muß den Herren Herausgebern das Recht dringend abgesprochen werden, solche Konfliktsfälle heimlich (d. h. ohne daß der Spieler vom wahren Sachverhalt eines hier überhaupt vorhanden gewesenen Konfliktsfalles etwas erfährt) und gar so unbedingt zu Gunsten eines langen oder kurzen Vorschlages zu entscheiden. Vielleicht irrt der Herausgeber und vielleicht würde gar der Spieler selbst die richtigere Lösung gefunden haben, sofern er nur den Originaltext überhaupt zu Gesicht gekriegt hätte? Man sieht, es gibt immer wieder Ursachen und Ursachen, die Herren Herausgeber daran zu mahnen, daß es ihre erste, ja allererste Pflicht sei, den musikalischen Originaltext so stehen zu lassen, wie sie ihn vorgefunden haben!

[2]) Während Bülow des Unterschiedes in den Vorschlägen dieser beiden Beispiele (die nämlich das eine Mal 16tel, das andere Mal aber 32tel sind), ganz und gar nicht achtet, und statt dessen beide Stellen ohne jede Feinfühligkeit in gleichmäßiger Weise so redigiert (S. 55 u. 56):

Fig. 12.



kommt dagegen der feinfühligere Baumgart (s. Vorwort, S. 9) über den Unterschied in der Schreibart dieser beiden Stellen umso weniger hinweg, und er meint: „aber der Wechsel der Schreibart erweckt doch die Vermuthung, daß ein Unterschied der ersten ... Stelle von der zweiten angedeutet sein soll, der Art, daß die 16-Theile betont u. an die folgende Note gebunden,

§ 5.

Somit läßt sich als endgiltige Anweisung zur Ausführung des kurzen Vorschlages etwa folgende Formel feststellen:

Das Endresultat in Bezug auf die Ausführung des kurzen Vorschlages

Als die letzte obere Grenze des kurzen Vorschlages ist nur der lange Vorschlag selbst zu betrachten, so daß das weite Reich des ersteren gerade aufhört, wo das des letzteren beginnt.

Im kurzen Vorschlage ist daher dem Spieler volle Freiheit gegeben, der er sich auch hingeben darf, ohne zu befürchten, daß er gegen den Autor verstoße.

b) bei Haydn, Mozart und Beethoven.

§ 6.

Fortsetzung d. Bachschen Prinzipien d. Notierung u. Ausführung des kurzen Vorschlages auch bei den späteren Meistern.

In Bezug auf den kurzen Vorschlag blieb es genau so auch bei Haydn, Mozart und selbst Beethoven. Auch diese letzteren Meister gebrauchen ihn mit verschiedener Notierung, als , , sogar auch, wie wir bei Fig. 7*a* sahen, als Zieht man indes alle jene Fälle ab (die nicht allzu zahlreich sind), wo der lange Vorschlag als Manier in seiner wahren Geltung ausgeschrieben ist, — u. zw. immer nur als ein vor oder , als ein vor einem oder vor einem — so bleiben dann von selbst alle übrigen Vorschläge eben nur als kurze zurück.

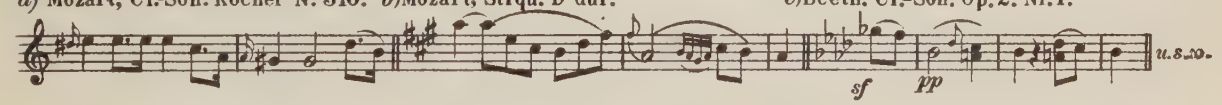
Es kommt auf dasselbe hinaus, wenn ich sage, daß Haydn, Mozart und Beethoven nur eigentlich mehr kurze Vorschläge als Manieren schrieben, ausgenommen die wenigen Fälle der in ihrer wahren Geltung (der Verhältnisse 2:2 oder 2:1) ausgeschriebenen langen Vorschläge, die nur allzu leicht zu erkennen sind.

Nur bleibt es damit zugleich auch bei der alten Freiheit Bachs, diesen kurzen Vorschlag mit Ausdruck zu behandeln, — wobei am Begriff des kurzen Vorschlages so lange nichts geändert wird, bis der lange erreicht wird, d. h. wobei es nichts ausmacht, ob man des Ausdrucks halber ein Atom Zeit mehr verliert, wenn nur nicht durch ein solches Mehr an Zeit der Vorschlag schon als lang herauskommt.

Hier einige Beispiele (vergl. dazu übrigens Fig. 7):

Fig. 13.

a) Mozart, Cl.-Son. Köchel № 310. *b)* Mozart, Strqu. D dur. *c)* Beeth. Cl.-Son. Op. 2. Nr. 1.



Es ist bekannt, daß wir seither den kurzen Vorschlag unabänderlich in folgender Notierung festgelegt haben. Niemals hätte diese Tatsache an sich allein schon einen Schaden bedeuten können, wenn sich nicht unerklärlicherweise damit leider zugleich eine frevelhaft unkünstlerische Regel verbunden hätte, nämlich

---

also im Vortrage wie lange Vorschläge behandelt werden, während die 32-Theile ohne Accent, ganz nach der heutigen Art kurzer Vorschläge zu spielen sind. Die erste Stelle hieße demnach etwa so:

Fig. 14.

u. es will uns scheinen, als ob der mildere Charakter, den sie dadurch bekäme, nicht schlecht zu dem sich allmählich beruhigenden Schlusse des ersten Theils u. des ganzen Satzes paßte, so wie der härtere Ausdruck der ganz kurzen Vorschläge in der Mitte des zweiten Theils dem erwartungsvollen Piano u. dem plötzlichen Forte, mit dem in das energische erste Thema hineingeleitet wird, eine sinngemäße Färbung verliche..." u. s. w. Wie denn eben Baumgart auch mit folgenden Sätzen: „Ueberhaupt möchten wir in der Behandlung der Vorschläge, auch in solchen, wo bestimmte Regeln gegeben sind, der Freiheit des Spielers keine Ketten angelegt wissen. Es läßt sich aus Ph. Em. Bach selbst nachweisen, daß er die Regeln als normirende, nicht als uniformirende Vorschriften betrachtete." wohl eine starke Ahnung der echt künstlerischen Lösung des Vorschlagsproblems verräth, ohne noch indessen ganz festen Boden dafür gefunden zu haben. Ich selbst aber habe, gemäß den im Texte gebotenen Ausführungen, für die erste Stelle (S. 49 meiner Ausgabe) in Anmerkung 2) einen „ausdruckvollen kurzen Vorschlag" gewünscht, „sich einem langen sehr nähernd, jedoch nicht völlig diesem gleich!" für die zweite Stelle aber (S. 51, Anm. 1) einfach „kurze Vorschläge".

die, den so notierten kurzen Vorschlag allemal wirklich aufs allerkürzeste zu spielen. Es ist nicht zu sagen, wie viel durch eine solche Regel das künstlerische Zartgefühl Einbuße erleiden muß. Jedenfalls ist gegen diesen Schaden der Gewinn nur minimal, der anderseits darin besteht, daß die Schreibart des kurzen Vorschlages endlich eine fixe geworden ist.[1]) —

Als nicht ganz unwichtig möchte ich endlich noch folgende Bemerkung hinzunehmen bitten. Es ist in der Natur der Sache gelegen, daß hier, bei den Vorschlägen, ein Lapsus des Autors nur allzu leicht sich einschleichen kann, in dem Sinne, daß er z. B. ein für ein , oder ein für ein und umgekehrt schreibt. So ist es denn geraten, solche menschliche Irrtümer bei Erledigung der Vorschläge immerhin als Möglichkeiten zu betrachten und sie mit in Rechnung zu bringen, wodurch gar oft vielleicht dem Gefühle so manche Unannehmlichkeit erspart werden kann.

II. Triller.

Der „ordentliche“ Triller samt seinen Abarten.

a) bei Ph. Em. Bach.

§ 1.

Psychologie des Trillers.

Der Triller bedeutet eine eigentümliche Verlebendigung eines Tones: Durch mehrfache Wiederholung eines und desselben Tones samt seinem oberen Hilfstone wird gleichsam die stete klangvolle Gegenwart des Haupttones erzielt und dadurch dessen Dauer so recht ausgefüllt.

Indessen ist die Ausfüllung der Dauer nicht der einzige Zweck, sie geht vielmehr Hand in Hand mit einem höheren Reiz, der von selbst schon durch die sinnliche Erscheinung der sich schnell wiederholenden Tonpaare hervorgerufen wird.[2])

§ 2.

Notierung des Trillers.

Als Zeichen des Trillers ist , oder *tr* oder endlich ein einfaches + gebräuchlich.

§ 3.

Über den Trilleranfang.

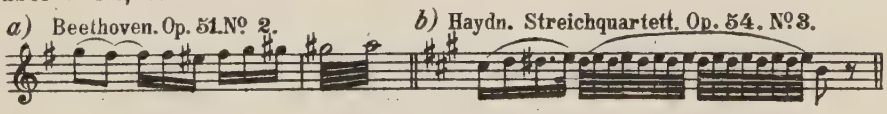
Ein uraltes Trillergesetz, auch von Ph. Em. Bach in seinem Buch angezogen,[3]) lautet: daß der Triller „allezeit mit der Secunde über dem Ton“ anzufangen habe.

Nun scheint mir dieses Gesetz weniger das wirklich zu verlangen, was es sagt, daß nämlich wirklich allemal der Triller mit dem Oberton angefangen werde, als vielmehr bloß auf den kaum merklichen und auch wenig beachteten Vorhalt von oben im Triller hinzuweisen, der sich durch die wiederholte Abwechslung von Ober- und Hauptnote dann gleichsam von selbst vervielfältigt.

In der Tat ist es jene Vorhaltsnatur im Triller ganz allein, die entscheidet, ob z. B.:

Fig. 15.

ein wirklicher Triller über *c* (mit der Hauptnote beginnend) oder nur etwa eine mordentähnliche Erscheinung über *d* ist, etwa wie:

Fig. 16. 

die eventuell auch als Triller von unten (mit einem Vorhalt von unten) aufgefaßt werden könnten.

[1]) Auch mahnt gerade diese Unabänderlichkeit unserer Notierung desto stärker einen Herausgeber zur Vorsicht in der Ausführung der Vorschläge! War es gegebenenfalls ein Fehler von ihm, irgend einmal einen langen Vorschlag für einen kurzen auszugeben (vergl. S. 32 § 4), so wächst ja der Nachteil des begangenen Fehlers sicher nur damit, daß der kurze Vorschlag dann eben wegen der neuen Schreibart wirklich beim Wort genommen und nur aufs allerkürzeste gespielt wird. So verschlingt leider schon die Schreibart den letzten Rest von Freiheit im Ausdruck des kurzen Vorschlages.

[2]) Vergl. II., 3, § 1: „Die Triller beleben den Gesang u. sind also unentbehrlich.“ Und daselbst § 7: „Ein geschwinder Triller ist allezeit einem langsamen vorzuziehen; bey traurigen Stücken könnte ein Triller allenfalls etwas langsamer geschlagen werden, außerdem aber erhebt der Triller, wenn er geschwind ist, einen Gedanken sehr.“

[3]) II., 3, § 5.

Damit sich die entscheidende Vorhaltsnatur ausdrücke, scheint es aber durchaus nicht nötig zu sein, daß darum der Triller wirklich allemal mit dem ersten Vorhalte selbst einsetze. Denn folgen, wie gesagt, so viel noch der Vorhalte raschestens aufeinander, die sich als Vorhalte ja unzweifelhaft dokumentieren auf Grund der gesamten übrigen harmonischen wie melodischen Situation, so darf man wohl unbedenklich den allerersten Vorhalt zuweilen der melodischen Rücksicht opfern, ohne befürchten zu müssen, daß deswegen allein der Triller als ein Triller von oben noch könnte mißverstanden oder verwechselt werden.

Und so wird es immer am Ende darauf anzukommen haben, was im gegebenen Falle dringender sei: etwa einer melodischen Rücksicht zuliebe der sofortige Anschluß der Hauptnote als Melodienote, oder die Würze des ersten Vorhaltes. Darüber zu entscheiden, wird wohl immer Sache des Geschmackes bleiben müssen.

§ 4.

Über das „Schnellen"

„Der höchste Ton bey den Trillern", sagt Bach (II., 3, § 8), „wenn er zum letzten mahl vorkommt, wird geschnellet, d. i. daß man nach diesem Anschlage die Spitze des auf das geschwindeste gantz krumm eingebogenen Fingers auf das hurtigste von der Taste zurücke ziehen und abgleiten läßt." [1]) Unter „Schnellen" verstand also Bach einfach das, was das Wort selbst sagt: eben eine wirkliche Beschleunigung, und insbesondere hier, im Zusammenhang mit dem Triller, wohl die Beschleunigung des letzten Trillerpaares, um den Schluß des Trillers als solchen zu verdeutlichen. Sieht man ihn außerdem noch beschreiben, was alles zu machen sei, damit solches „Schnellen" fein und glatt herauskomme, wie namentlich Hand und Finger eine eigene Stellung anzunehmen haben, um nach der letzten Note des Trillers von der Taste rasch herabgleiten zu können, und wie das Herabgleiten endlich den gewünschten Effekt des Schlusses gleichsam hinter sich läßt, so muß es billigerweise verwundern, daß so viel Unverständnis den ohnehin so geschickt malenden Worten Bachs entgegengebracht wurde, und man statt jener einfachen Beschleunigung Gott weiß was für Akzente, Geheimnisse und Rätsel der alten Klavierkunst [2]), die angeblich verschollen, hinter dem „Schnellen" vermutete. Und desto mehr darf man sich über das Unverständnis wundern, als man ja wirklich alle Tage dieselbe Trillerausführuug sehen und hören kann, auch schon bei nur halbwegs virtuosen Klavierspielern.

Nicht immer zwar gestattet der Fortgang des Stückes, d. i. das, was auf den Triller folgt, ein solches Herabgleiten der Hand, aber man ist daran noch lange nicht gehindert selbst in Fällen, wie z. B.:

Fig. 17.

Wie ja im Heruntergleiten der Hand weniger eine Unterbrechung des Tonstromes, denn ein mechanischer Prozeß zu erblicken ist, eine Art Mechanik des Unterarmes und der Finger, die sich bestrebt, eine jegliche physische Forciertheit der Hand (in Bezug auf die Ausführung des Trillers, besonders des Trillerendes) wo nicht von vornherein auszuschließen, so doch mindestens im nachhinein sofort wieder gutzumachen und auszugleichen.

§ 5.

Über den Nachschlag

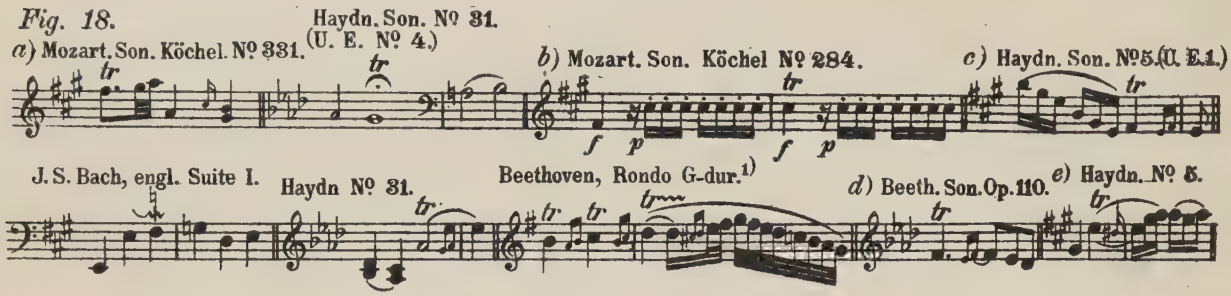
Der Nachschlag des Trillers besteht in der Verbindung der Untersekunde mit der Hauptnote. Dabei ist es ganz irrelevant, was mit der letzteren nachträglich noch geschieht: ob nämlich die Hauptnote, wie bei *a*, wegen eines Punktes oder einer Fermate überhaupt anhalten, oder, wie

[1]) Vergl. überdies den unten S. 41 beim Pralltriller angezogenen § 36.

[2]) So schreibt Dr. Baumgart im Vorwort seiner Ausgabe S. 10: „Erwähnenswerth scheint nur, daß damals der höchste Ton (Hilfston) bei den Trillern, wenn er zum letzten Male vorkam, geschnellt wurde, d. h. nach Bach's Erklärung so gespielt, . . . (hier folgt das oben im Text gegebene Zitat) . . . Diese Vortragsweise bezieht sich aber auf die alten Klaviere; auf dem Fortepiano war alles „Schnellen" schon damals schwierig . . . (hier wird § 36 angezogen), wenigstens wo es leise gemacht werden sollte. Wir werden heut davon absehen oder uns mit einem leichten Akzent begnügen müssen."

bei *b*, Halt machen muß vor einer Pause, oder ob sie, wie bei *c*, sofort Anschluß findet zur nächsten Note, oder wie bei *d*, eine Synkope begründet, oder endlich, wie bei *e*, gar ein neues Motiv selbst anzufangen hat:

Fig. 18.


a) Mozart. Son. Köchel. Nº 331.
Haydn. Son. Nº 31. (U. E. Nº 4.)
b) Mozart. Son. Köchel Nº 284.
c) Haydn. Son. Nº 5. (U. E. 1.)
J. S. Bach, engl. Suite I.
Haydn Nº 31.
Beethoven, Rondo G-dur.[1]
d) Beeth. Son. Op. 110.
e) Haydn. Nº 5.

Darüber, wann der Nachschlag zu gebrauchen sei, entscheiden freilich am besten die Situation der Stelle, wie der Geschmack des Spielers. Auch Bach gibt das ausdrücklich zu[2]) — und desto stärker ist der Eindruck dieser seiner künstlerischen Liberalität, je tiefsinniger die Kasuistik[3]) ist, die er dem Nachschlage widmet.[4])

Daß sonst der Nachschlag, oder was auf Grund verwandten Charakters diesen vertritt, in der Ausführung an den Triller unmittelbar angeschlossen wird, versteht sich von selbst.[5])

Über die Schreibart des Nachschlages, wenn dieser dem Triller ausdrücklich vom Komponisten beigefügt ist, siehe den nächsten Paragraphen.

§ 6.

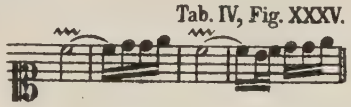
Der Triller bei einer punktierten Note.

Daß der Triller so lange geschlagen werden müsse, als es der Wert der Note, über der das Zeichen des Trillers steht, verlangt, ist selbstverständlich und bekannt. Weniger bekannt dürfte es aber sein, daß Bach dasselbe auch bei einer punktierten Note verlangte.

---

[1]) Mit diesem Beispiel Beethovens vergleiche man übrigens auch das folgende von Bach selbst, das dieser in § 24 unter „merkwürdigen" Exempeln anführt:

Fig. 19. Tab. IV, Fig. XXXV.



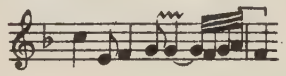
und das er mit den Worten begleitet: „Bey *a*) sehen wir, wie der Nachschlag nach einer Haltung angebracht wird."

[2]) Vergl. II., 3, § 17: „Ein mittelmäßig Ohr wird allezeit empfinden, wo der Nachschlag gemacht werden kan oder nicht. Ich habe dieses wenige blos Anfängern zu gefallen, u. weil es hieher gehört, anführen müssen."

[3]) Vielleicht läßt sich aber immerhin als eine Art Ergebnis feststellen, was Bach im § 13 mit den Worten ausdrückt: „So sieht man hieraus, daß blos eine fallende Secunde diesem Nachschlage am meisten zuwider ist."

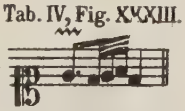
[4]) Verschieden vom einfachen Nachschlag beim Triller ist aber z. B. folgende Wendung in der VI. englischen Suite von J. S. Bach:

Fig. 20.



die, indem sie eine Antizipation beimischt (s. die eingeklammerte Tonfolge *a—f*), einen anderen und selbständigen Ausdruck ergibt. Man darf daher einen solchen Abschluß des Trillers durchaus nicht mehr blos als Nachschlag bezeichnen, und eben dieses, und nichts anderes meint auch Ph. Em. Bach, wenn er § 21 sagt: „Wenn man dem letztern noch ein Nötgen beyfügt

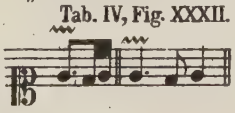
Fig. 21. Tab. IV, Fig. XXXIII.



(vergl. eben auch J. S. Bachs Beispiel), welches man mit Recht unter die verwerflichen Nachschläge rechnen kan..." u. s. w.

[5]) Übrigens ausdrücklich zu lesen in § 21: „Wenn man dem Triller einen lahmen Nachschlag anhängt...

Fig. 22. Tab. IV, Fig. XXXII.

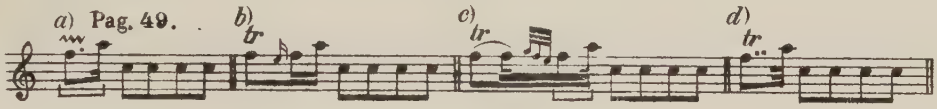


so begehet man eben so heßliche als gewöhnliche Fehler". Vergl. außerdem den unten zitierten § 14.

In II., 3, § 14 erklärt Bach: „An statt, daß sonst die letzte Note von dem Nachschlage allezeit in der größten Geschwindigkeit mit der folgenden verbunden wird (*f*): so geschiehet dieses bey punktirten Noten nicht, weil ein gantz kleiner Raum zwischen der letzten Note des Nachschlags u. der folgenden bleiben muß *g*). Dieser Raum muß nur soviel betragen, daß man kaum hören kan, daß der Nachschlag u. die folgende Note zwey abgesonderte Dinge sind. Da dieser Raum mit der Zeit-Maasse ein Verhältnis hat, so ist die bey (*g*) befindliche Ausführung, allwo die Schwäntzung der letzten Note des Nachschlags diesen Raum andeutet, nur so ohngefehr abgebildet. Es rührt dieses von dem Vortrage der punktirten Noten, wovon in dem letzten Haupt-Stücke gehandelt werden wird, her, vermöge dessen die auf Punkte folgenden kurtzen allezeit kürtzer, als die Schreibart erfordert, abgefertiget werden. Die bei *h*) befindliche Verbindungen des Nachschlags mit der folgenden Note ist also falsch. Es muß ein Componist, wenn er diese Art von Ausführung verlangt, solches ausdrücklich andeuten.“ [1])

Fig. 23.

Darnach gestaltet sich die Ausführung eines lebendigen Beispieles aber wie folgt:

Fig. 24.

Beim Triller Ph. Em. Bachs (vermutlich auch bei dem J. S. Bachs?) wird also, wenn die Note punktiert ist, nicht schon dort angehalten, wo der Punkt beginnt — welche Art des Trillerns nämlich die unsere von heute ist (vergl. Fig. 14, *b*) — sondern man hat vielmehr etwas über den Beginn hinaus, oder besser: in den Punkt hinein zu trillern, so daß das Trillerende knapp etwa vor Ende des Punktes abgesetzt wird (vergl. *c*).

Einmal aber so weit gelangt, darf man die nächste Note nur mehr verkürzt in ihrem Werte bringen (hier beiläufig ein 𝅘𝅥𝅯 statt des 𝅗𝅥), wie bei *c*) zu sehen ist.

Der Grund der Verkürzung ist der, daß die Hauptnote (am Ende des Trillers hinter dem Punkt) in Verbindung mit der nunmehr verkürzten Note doch wieder nur eine Art rhythmisch-motivischer Diminution der ursprünglichen Tonfolge (vergl. die Klammern bei *a* und *c*) vorstellt.

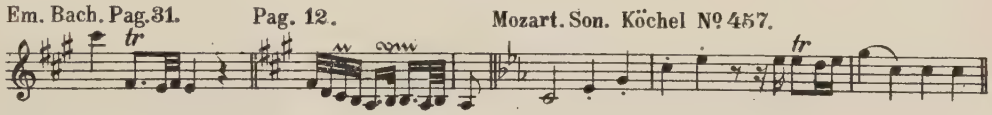
Um Bach nicht noch länger dem Mißverständnisse ausgesetzt zu lassen, dem er leider schon lange genug ausgesetzt geblieben, gestatte man mir, dasselbe auch noch graphisch-optisch zu versinnlichen. Nehmen wir an, dem 8^{tel} *f* entspreche die Strecke *m n*, dem um die Hälfte verlängernden Punkte die Strecke *n p* und der folgenden Note *a* die Strecke *p q* als wieder einem 16^{tel}: so pflegen wir heutzutage für den Triller bloß die Teilstrecke *m n* zu verwenden, während *n p* ganz der einfach ohne Triller fortklingenden Hauptnote gewidmet ist, worauf dann natürlich die folgende Note *a* ihre ursprüngliche, durch *p q* versinnbildlichte Dauer behält. Anders Bach: Am liebsten möchte nämlich der Meister, wie eben geboten, dem vollen Werte nach, also von *m* bis *p*, d. i. volle drei 16^{tel} lang, trillern: dieses müßte jedoch dazu führen, daß die nächste Note *a* sich ohne jeden Zwischenraum direkt an den Triller anschließe, dabei allerdings ihren vollen Wert *p q* unvermindert beibehaltend. Nun fordert aber der motivisch-rhythmische Sinn der Tonfolge, — welcher klar zutage tritt, sobald man sich nur den Triller einfach hinwegdenkt! — daß zwischen dem Ende des Trillers und der zweiten Note ein gewisses, wenn auch minimales Spatium sich ergebe. Dieses Spatium hat offenbar doch nur die einzige Aufgabe, zu versinnlichen, was die ursprüngliche Tonfolge eigentlich gewollt hat, bevor ihr noch der Schmuck des Trillers zugedacht worden ist. So trillert nun Bach bis knapp vor *p*, etwa bis *x*; und nun — soll das eben erwähnte und begründete Spatium eintreten, so muß der zweite Ton *a* zu Gunsten des Spatiums ein klein wenig von seinem ursprünglichen Werte *p q*, etwa den Teil *p y*, abgeben. Auf diese Weise entsteht eben die Verkürzung des letzten Wertes. Kurz, diese Ausführung ist die Lösung eines Konfliktes

[1]) Vergl. überdies § 13 und 21, worin er wiederholt einschärft, daß „die Triller . . so lange geschlagen werden müssen, als die Geltung der Note, worüber er steht, dauert“.

und das denkbar glücklichste Kompromiß zwischen der Forderung des Motivischen und dem natürlichen Grundsatze, daß der Triller so lange geschlagen werde, als eben die Note über der er steht, dauert.

Warum sich hier aber die Schreibart von der Ausführung getrennt hat, ist, wie folgt, zu erklären. Teilt die Schreibart ihre Werte nach jenen Noten ein, die sie mittels ihrer großen Schrift darzustellen hat, so darf sie nicht zugleich, wenn sie anders nicht das Auge verwirren und ihr Prinzip einem Mißverständnisse aussetzen will, einen zweiten und ebenbürtigen Einteilungsgrund in den sogenannten Zeichen suchen, die ja eben erst nur Zeichen sind, d. h. noch lange nicht die Noten selbst, für die sie stehen. Solange daher Töne bloß erst in Zeichen niedergelegt sind, darf man diesen letzteren noch keinerlei Einfluß auf die große Schrift und deren Einteilung einräumen. Die große Schrift bleibt, wenn ich so sagen darf, allemal nur mit sich selbst allein und kümmert sich weder um Zeichen noch deren Inhalt[1]). Daher ist es unstatthaft und unlogisch zu schreiben, wie bei *d.* Hat aber die Ausführung nun einmal die Zeichen in wirkliche, lebendige Klänge umgesetzt, dann freilich erwächst die Pflicht einer neuen Stellungnahme gegenüber dem wirklichen Plus an Tönen, von dem ja die große Schrift nichts weiß. Die neue Stellungnahme aber beruht, wie gesagt, in jener rhythmisch-motivischen Diminution, mit einem Wort in der Verkürzung der nächsten Note.

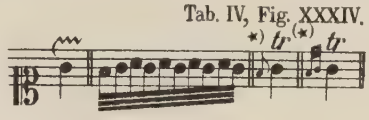
Aus demselben Grunde notierte man auch die Nachschläge der Triller, wenn man sie mit in die große Schrift aufnahm (was sehr oft geschah), nicht nach ihrem wirklichen Ausführungswert, sondern nach dem Prinzipe der Schreibart der großen Schrift:

Fig. 25.

§ 7.

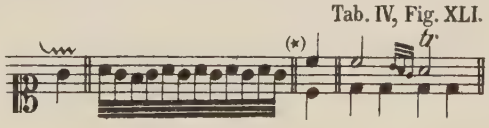
Der Triller *a)* von unten und *b)* von oben.

Vom ordentlichen Triller unterscheidet Bach aber *a*) den Triller von unten und *b*) den von oben. Im II., 3, § 22 sehen wir die Ausführung des „Trillers von unten“:

Fig. 26.



u. dazu die Worte: „Weil dieses Zeichen außer dem Klaviere nicht sonderlich bekannt ist, so pflegt dieser Triller auch meist so bezeichnet zu werden (*), oder man setzt das gewöhnliche Zeichen eines tr. und überläßt dem Gutbefinden des Spielers oder Sängers, was für eine Art von Triller er da anbringen will.“ Der „Triller von oben“ aber muß von vornherein, wenn er sich überhaupt vom ordentlichen Triller mit beginnender Obersekunde unterscheiden soll, durchaus folgende Gestalt gewinnen (vergl. § 28):

Fig. 27.

[1]) Man vergleiche die bereits oben im Abschnitt über die Vorschläge S. 27 zitierte Stelle II, 2, § 2 und erinnere sich der naiv schönen Wendung: „indem die größern ihre Geltung den Augen nach behalten“, der man nunmehr das richtige Gewicht zu geben in der Lage ist. Somit hat, eben aus Anlaß der Manieren, die große Schrift die Geltung der Noten „den Augen nach“ ganz anders darzustellen, als sie, nach Abzug der auf ihre Kosten fallenden Manieren, in Wirklichkeit zum Ausdruck kommt!

Ähnlich drückt sich Bach auch bei der Gelegenheit aus (in II, 7, § 5), wo er ein neues Zeichen für den Schleifer vorschlägt: „Das Auge kan unsere Bezeichnungsart leichter übersehen und die Noten bleiben in der Nähe beysammen.“

„Außer dem Klaviere pflegt er auch dann und wann so angedeutet zu werden, wie wir bey (*) sehen", heißt es bei Bach in § 27. Mit anderen Worten: Der Triller von oben muß zugleich auch den von unten durchlaufen, wenn er mehr als der einfache ordentliche Triller sein will.

§ 8.

Die Auffassung Ph. Em. Bachs und der Triller bei S. Bach.

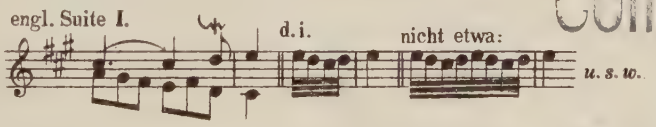
Doch möchte ich noch durchaus bezweifeln, ob die obigen Ausführungen Ph. Em. Bachs auch auf den Triller J. S. Bachs volle Anwendung zu finden haben. Vielmehr halte ich es für wahrscheinlicher, daß bei J. S. Bach das Zeichen des Trillers ~~, u. zw. selbst bei punktierten Noten, (vgl. besonders die Couranten in den Suiten) oft kaum wenig mehr als vielleicht nur gerade den kürzesten oder gar den Pralltriller, nicht aber noch jederzeit den Triller Ph. Em. Bachs in dessen vollem Umfange bedeutete, der ja, wie wir wissen, stets die volle Dauer der Note in Anspruch nimmt. J. S. Bachs ~~ scheint somit in Wirklichkeit oft etwa bloß die Mitte zwischen dem Pralltriller und dem ordentlichen Triller zu halten.

Auch scheint mir bei J. S. Bach dasselbe Zeichen ~~ oft zugleich nur andeuten zu wollen, daß der Triller mit der Hauptnote selbst, nicht aber mit der oberen Sekunde anzufangen habe. Und gerade das Zeichen ⌣~~, das Ph. Em. Bach nur für den wirklichen Triller von oben (also für den potenzierten, eben um den Triller von unten vermehrten ordentlichen Triller!) verwendet, scheint bei J. S. Bach vielmehr wieder nur den gewöhnlichen ordentlichen Triller selbst zu bedeuten, der aber mit der oberen Sekunde anzufangen hat.

Diese letztere Vermutung betreffs der anderen Bedeutung des ⌣~~ bei J. S. Bach möchte vor allem darauf zu gründen sein, daß ja J. S. Bach einen solchen Triller nur zu oft auch bei Tönen notiert, deren Dauer doch offenbar zu kurz scheinen muß, um den im Sinne Ph. Em. Bachs so umfangreichen Inhalt des Trillers von oben in sich ganz aufnehmen zu können, u. zw. selbst auch dann noch zu kurz, wenn das Tempo um vieles, sehr vieles langsamer genommen würde, als man es sonst heutzutage überhaupt zu hören bekommt. Kaum wird aber die Vermutung schon dadurch entkräftet, daß Ph. Em. Bach in § 28 mitteilt: „Vor diesem wurde er öfter gebraucht, wie heute zu Tage", denn unter allen Umständen wird eben auch „vor diesem" es allezeit wahr gewesen sein, was in demselben Paragraphen über den wirklichen Triller von oben gesagt wird: „Da er unter allen Trillern die meisten Noten enthält, so erfordert er auch die längste Note".

Außerdem scheinen für meine Ansicht, das ist dafür, daß ⌣~~ in den meisten Fällen bei J. S. Bach eben nur den ordentlichen Triller mit beginnender Obersekunde andeutet, noch folgende Umstände dringend zu sprechen:

Erstens stellt z. B. das Zeichen ⌣~ (vergl. insbesondere die engl. Suiten in der „Urtext"-Ausgabe) sicher nur den allerkürzesten Triller vor, der gar nicht in der Lage ist, erst den geforderten Umweg über den Triller von unten zu machen, wie z. B:

Fig. 28.

College of Fine Ar
Music Library

Zweitens will dasselbe Zeichen z. B. in einem anderen Falle, wie etwa der folgende:

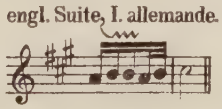
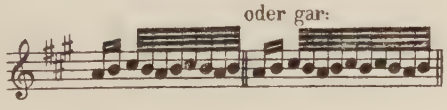
Fig. 29.

doch offenbar wieder ebensowenig den vollen Inhalt eines wirklichen Trillers von unten andeuten — d. h. es will wieder nicht heißen:

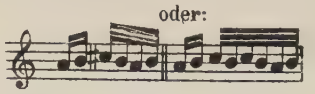
Fig. 30.



da für die Beherbergung auch des Trillers von unten nebst dem doch deutlich ausgeschriebenen und

gewünschten Nachschlag der Raum in dem einzigen hiefür zur Verfügung gestellten 𝅘𝅥𝅯 zu eng ist, sondern einfach nur:

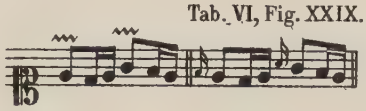
Fig. 31.



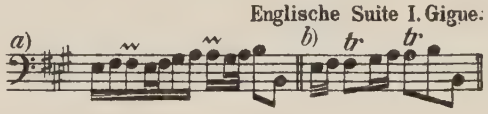
was aber der Inhalt doch nur des ordentlichen Trillers samt Obersekunde und Nachschlag ist.

Halten wir nun mit diesem letzteren Ergebnis im besonderen den Inhalt des II., 3, § 18 bei Ph. Em. Bach zusammen: „In sehr geschwinder Zeit-Maaße kan man zuweilen durch Vorschläge die Ausnahme eines Trillers bequem bewerkstelligen:

Fig. 32.



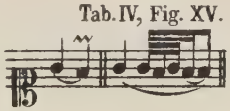
Die letzten zwey kurtze Noten drücken alsdenn den Nachschlag nicht übel aus.“, so begegnen wir in der Tat zu unserer Überraschung selbst noch bei Ph. Em. Bach, also um so viel später als bei J. S. Bach, einem unsere Frage deutlich aufhellenden Winke, daß es nämlich öfter gar nur darauf ankommt, die Wirkung eines einfachen Trillers überhaupt hervorzubringen, ohne Rücksicht auf die Schreibart, die streng genommen, um vieles mehr zu wünschen scheint! Der Konflikt zwischen Schreibart und Ausführung aber, wie wir ihn ja ohne Zweifel in beiden Fällen, also sowohl bei Fig. 29 als auch bei Fig. 32 vorfinden, wird dadurch ohneweiters leicht gelöst, daß man in den vom Komponisten angesetzten Zeichen ⌣∿, beziehungsweise ∿ schon die sozusagen pro futuro-Andeutung der vollen Summe der gewünschten Ausführung erblickt, einer Summe nämlich, in der bereits auch die Töne mitinbegriffen werden müssen, die die große Schrift anführt. Man hat also in solchen Fällen nicht erst zunächst, wie dies schon für sich selbst allein (gemäß der Theorie) das Zeichen ⌣∿ oder nur ∿ zu wünschen scheint, auf die vollinhaltliche Ausführung des Trillers zu dringen, um ihr dann außerdem erst recht das nachzuschicken, was die große Schrift beifügt, — alles dieses wäre eben zu viel —, vielmehr fügt man zu den vorhandenen und durch die große Schrift dargestellten Elementen des Trillers nur einfach den Rest hinzu, so daß man in der vollen Summe der Ausführung und erst nur in ihr, zum Endresultat eben jenes Trillers gelangt, den der Komponist gewünscht und im Zeichen verkörpert hat. Man kann daher, wenn man will, solche Erscheinungen etwa für zum Teil ausgeschriebene Triller betrachten; doch wäre es freilich besser gewesen, wenn J. S. Bach, statt mit dem Zeichen mehr anzudeuten, als er gewollt hat, wie dies oben bei Fig. 29 zu sehen ist, stets nur so korrekt geschrieben hätte, wie z. B.:

Fig. 33.

Denn bei diesem Beispiel *a)* braucht bloß das nötige Tempo hinzugefügt werden, um einzusehen, daß in Wirklichkeit gleichsam ein Triller (wie bei *b*) gemeint ist, und zwar der allerkürzeste und mit Nachschlag, der aber des besseren Eindrucks halber fast ausgeschrieben ist. (Vergl. hiezu auch z. B. engl. Suite V., „Urtext“-Ausgabe S. 43, 48 u. s. w.)

§ 9.

Der Pralltriller.

Den Pralltriller (∾) leitet Bach begrifflich vom ordentlichen Triller ab, als dessen Hälfte er ihn bezeichnet. Es heißt bei ihm: II., 3, § 30: „Der halbe oder Pralltriller, welcher durch seine Schärfe und Kürtze sich von den übrigen Trillern unterscheidet, wird von Clavier-Spielern der bey

Fig. 34.

befindlichen Abbildung gemäß bezeichnet. Wir finden allda auch seine Ausnahme vorgestellt. Ohngeachtet sich bey dieser der oberste Bogen vom Anfange bis zu Ende streckt, so werden doch alle Noten bis auf

das zweyte *g* und letzte *f* angeschlagen, welche durch einen neuen Bogen so gebunden sind, daß sie ohne Anschlag liegen bleiben müssen. Dieser große Bogen bedeutet also blos die nöthige Schleifung." Und daselbst § 31: „Durch diesen Triller wird die vorhergehende Note an die folgende gezogen, also kömmt er niemals bey gestossenen Noten vor. Er stellet in der Kürtze einen durch einen Vorschlag oder durch eine Haupt-Note an die folgende angeschlossenen Triller ohne Nachschlag vor."

Mit andern Worten: Ins Praktische der Ausführung wird die theoretisch ursprüngliche Formel des ∾ hinübergeführt, indem deren erste Bindung einfach abgestreift wird, die ja eben nur als theoretisches Symbol für den ersten Vorhalt im Triller anzusehen ist. Nach Wegfall der ersten Bindung aber bleibt als Inhalt der Formel sodann übrig dasselbe, was man eben auch sonst allgemein in Wirklichkeit als Pralltriller versteht und spielt.

In einer einzigen Hinsicht nur, u. zw. trotz seiner theoretischen Herkunft, blieb bei Bach allerdings der erste Vorhalt immer auch noch praktisch maßgebend, nämlich in Hinsicht der Anwendung des ∾ überhaupt. Denn nur wegen des ersten Vorhaltes wendet Ph. Em. Bach den Pralltriller ausschließlich bei einer „fallenden Sekunde"[1]) an, als der einzigen Gelegenheit nämlich, die den Vorhalt von oben zuläßt. (Nebenbei bemerkt, ist hierin kein Widerspruch gegen die Anwendung des ordentlichen Trillers enthalten, da ja zur Klärung der Manier bei letzterem noch viel derselben Vorhalte folgen, während beim Pralltriller nur ein einziger noch folgt, so daß auf diesen allein die Manier zu stützen, zu Mißverständnissen dieser Manier überhaupt führen könnte).

„Dieses Schnellen allein macht ihn würcklich", sagt Bach[2]), und meint damit, die Figur sei eben sehr schnell zu spielen, niemals etwa breit. —

Wenn der Pralltriller sich mit einer nächsten Note verbindet, so hüte man sich dabei — aus Lässigkeit etwa — eine Triolenbildung aufkommen zu lassen, so gerne die Situation auch dazu drängen möchte.[3])

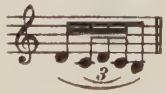
---

[1]) Vergl. § 34: „ Dieser Pralltriller kan nicht anders als vor einer fallenden Secunde vorkommen." Späterhin d. i. nach Bach gewöhnte man sich allerdings an, den Pralltriller auch bei anderen Gelegenheiten, als bloß der einer fallenden Sekunde zu gebrauchen. Darüber ging aber leider der reine Typus des ∾ verloren.

[2]) In II., 3, § 32, wo es in Fortsetzung heißt: „und geschiehet . . . . . mit einer außerordentlichen Geschwindigkeit, so daß man Mühe hat, alle Noten in diesem Triller zu hören. Hieraus entstehet eine gar besondere Schärfe, gegen welche auch der schärfste Triller von anderer Art in keinen Vergleich kommt." . . . „daß dieser Triller deswegen doch so hurtig gemacht werden muss, daß man glauben sollte, die Note, worüber er angebracht wird, verlöhre nicht das geringste hierdurch an ihrer Geltung, sondern träfe auf einen Punkt zur rechten Zeit ein. Dahero muß er nicht so fürchterlich klingen, als er aussehen würde, wenn man alle Nötgen von ihm allezeit ausschreiben wollte. Er macht den Vortrag besonders lebhaft und gläntzend".

Vergl. dazu auch daselbst § 36, worin Ph. Em. Bach seinem Zweifel Ausdruck gibt, ob man, „wenn diese Manier leise gemacht werden soll", eben wegen des „Schnellens auch durch die größte Uebung die Stärcke des Anschlages bey diesem Triller auf benanntem Instrumente (d. i. auf dem forte piano) allezeit in seiner Gewalt wird haben können." Ich glaube, er hat mit seinem Zweifel Recht behalten.

[3]) Aus der Bemerkung Baumgarts (s. Vorwort, S. 10): „Im raschern Tempo wird gewöhnlich, wie man leicht beobachten kann, aus dem Prall-Triller u. der Hauptnote zusammen eine Triole, wie bei":

Fig. 35. 

geht aber hervor, daß er selbst offenbar geglaubt hat, der üblen Spielweise der Dilettanten doch immerhin Rechnung tragen zu müssen, die, indem sie weder das allgemeine tempo des Stückes, noch auch die Tempomodifikation an der besonderen Stelle zu finden wissen, sich aus eigener Schuld aller Möglichkeiten berauben, den hier in Frage kommenden Pralltriller auch in dessen Verbindung mit einer folgenden Note durchaus seinem eigenen Charakter gemäß zu spielen. Hätte aber Baumgart nur einmal z. B. im großen Trio op. 97 von Beethoven, bei den mit ∾ gezierten Klavierfigurationen in den T. 33 und ff., den Pralltriller in der von ihm gedulteten Triolenform zur Ausführung zu bringen versucht, er würde sofort das Abgeschmackte einer solchen Ausführung selbst erkannt und sicher gar dem völlig gegenteiligen Grundsatz zugestimmt haben, daß, um beim Pralltriller die Wirkung des raschesten Nacheinander der Töne (vergl. den nächsten Paragraphen) möglichst täuschend zu erreichen, es im Notfall die Töne gar gleichzeitig anzuschlagen und den Finger von der höheren Sekunde sofort abzuziehen eher zu empfehlen sei, als eine Triole zu spielen.

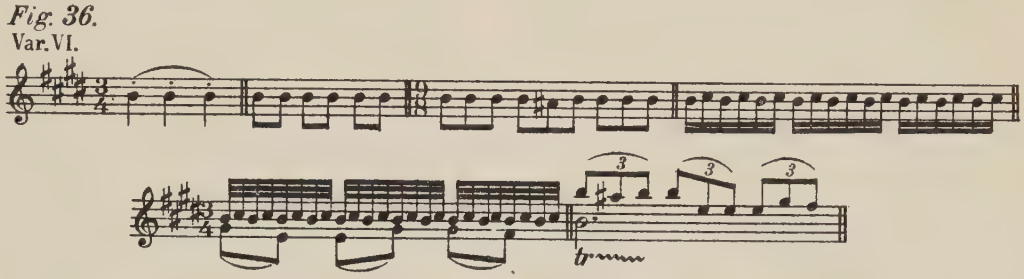
b) in der nachbachschen Zeit.

§ 10.

Fortbestand des Trillers auch in neuen Formen.

Seit Bach hat sich im Wesen des Trillers selbst nichts geändert. Er blieb immer derselbe vom kleinsten bis zum größten, — ja ungeheuerlichsten der Literatur — in Beethovens op. 109, dessen anormal weiten Verlauf wir nur mit Staunen verfolgen, von seiner Geburt an aus dem Schoße des Tones *h* durch alle Phasen des Wachstums. Mit einiger poetischer Lizenz erlaube ich mir diesen Triller hier im Auszug darzustellen.

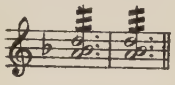
Fig. 36.



Mag sich die äußere Erscheinung noch so verschieden geben, der Triller wird allezeit dasselbe Grundgesetz offenbaren. Man denke nur an die vielfältigen pianistischen Formen, die z. B. Chopin, Liszt oder Brahms (Klavierkonzert *B*-dur) oft den Trillern zu geben wußten, ohne daß aber das Wesen des Trillers selbst durch sie irgend eine Änderung erfahren hätte.

Oder man denke des weiteren, um auch ein jüngstes Trillerereignis zu nennen, z. B. bei R. Strauß in „Till Eulenspiegel" an die Trompetenstelle (kl. Part. S. 14 u. 15)

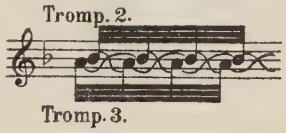
Fig. 37.



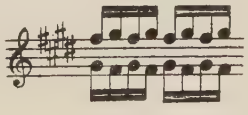
in der ich weit weniger irgend ein an der Harmonie mit Absicht begangenes Unrecht als vielmehr wieder nur einen — allerdings gleichsam starr gewordenen — Triller erblicke, der einfach Hauptnote und obere Sekunde aufeinander erklingen läßt, woraus sich durch leichte Täuschung der Eindruck eines wirklichen Trillers umso eher ergibt.

Um die letzte gewiß geistvolle Art der Formung eines Trillers noch besser zu erklären, vergegenwärtige man sich nur die Situation aufs genaueste, und man wird finden, daß der Klang der Fig. 37 sich auf zwei merkliche Triller zurückführen läßt:

Fig. 38.



die allerdings nicht bei derselben Trompete, sondern nur zwischen der 2. und der 3. als: a-b-a-b u. s. w. und umgekehrt: b-a-b-a u. s. w. zu gleicher Zeit verlaufen, also — nur mit dem stark ins Gewicht fallenden Unterschied der Oktavenentfernung — etwa wie in Beethovens Rondo aus der Sonate op. 90:

Fig. 39.

und daß die Gleichzeitigkeit beider verschieden laufenden Trillerwellen, weit davon entfernt den Eindruck eines Trillers zu zerstören, vielmehr einen solchen drastisch steigern!

Man vergleiche dazu übrigens, was ich in meinen „Theorien und Phantasien" § 56, Fußnote [1]) über eine verwandte Erscheinung in J. S. Bachs Partita A-moll und des weiteren, was ich über den auf demselben Prinzip beruhenden Mordenten in meiner Ph. Em. Bach Ausgabe S. 86 gesagt habe, von welch

letzterem Ph. Em. Bach in II., 5, § 3 schreibt: „Man hat noch eine besondere Art, den Mordenten, wenn er ganz kurz seyn soll zu machen.

Fig. 40. Tab. V, Fig. LXXIII.

Von diesen beyden zugleich angeschlagenen Noten wird allein die oberste gehalten, die unterste hebt man gleich wieder auf. Dieser Ausdruck ist nicht zu verwerfen, so lange als man ihn seltner als die andern Mordenten anbringt. Er kommt blos ex abrupto, d. i. ohne Verbindung vor.“

In allen diesen Fällen, bei J. S. Bach und Ph. Em. Bach, sodann aber auch bei Beethoven und Strauss wird also eine Gleichzeitigkeit, wie man sieht, täuschend für eine rascheste Nachfolge gebraucht!

So beruht denn wieder auf derselben Wirkung, um endlich auch davon zu sprechen, die vielfach (doch freilich nur von den größten Virtuosen) geübte Ausführung des Trillers, die darin besteht, daß man den Triller zuerst regelrecht schlägt, nach einer gewissen Zeit aber nur dem Pedal überantwortet, der ihn fortträgt und vermischt, während man selbst die Trillermasse nur hie und da mit den Fingern gleichsam neu anregt.

§ 11.

Die falsche Ausführung des Trillers bei punktierten Noten.

Wohl aber hat sich, wie bereits oben S. 37—38 gesagt wurde, die Ausführung des Trillers bei punktierten Noten seither verändert. Wir setzen das Trillerende dort ab, wo der Punkt beginnt — ganz nach der Art der Doppelschläge, wie wir später sehen werden — und schließen den nächsten Ton ohne Verkürzung an. Wir nehmen somit in Bezug auf den letzteren die Schreibart leider ganz und gar beim Wort.

Wann sich diese Ausführung zur Gewohnheit, zum Gesetz erhoben hat, ist freilich schwer anzugeben, jedoch ist so viel mindestens sicher, daß es falsch ist, sie auf Bachs Triller anzuwenden, der sie gewiß nur um eines höchst eigentümlichen Ausdrucks ausnahmsweise, und nur selten gestattet hätte. Wie auch dieses klar ist, daß durch die Ausführung von heute das Wesen der Schreibart selbst (wie ich es S. 38 dargelegt habe) an Konsequenz und Einheitlichkeit verloren hat, und daß man daraus wieder nur auf einen tief bedauerlichen Rückschritt unserer musikalischen Instinkte sowohl als der naiven Tiefe unserer Auffassung schließen darf. Abgesehen vom Schlimmsten noch, daß nämlich just infolge dieser Ausführung die auf den Triller folgenden Noten erbärmlich steif oft und ungelenk klingen.

Man braucht nur im folgenden Beispiel Fig. 41 mit der Originalnotierung Haydns bei *a*) die Ausführungsbilder bei *b*) und *c*) zu vergleichen:

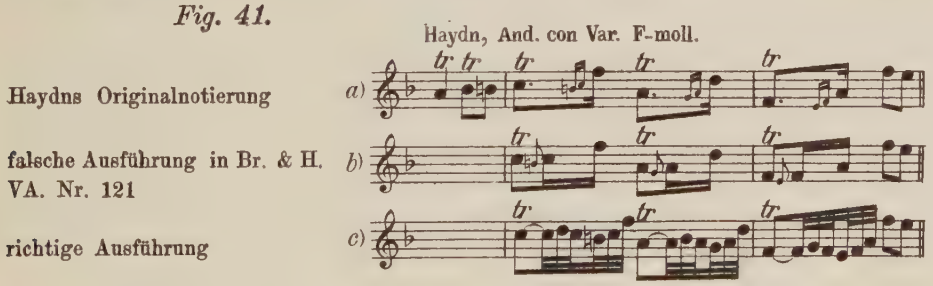
Fig. 41.

um zu verstehen, daß der Originalschreibart Haydns bei *a*) nur die Ausführung bei *c*) vollkommen entspricht. Die Originalnotierung weist gleichsam eine doppelte Buchführung auf: Einerseits stellt Haydn die Hauptmelodie mit der großen Schrift selbständig dar, — wie sie sonst, eben vom Triller noch völlig unabhängig, vernünftigerweise ja gar nicht anders, also z. B. niemals so:

Fig. 42. *u. s. w.*

dargestellt werden dürfte, — anderseits führt er, u. zw. wieder nicht minder selbständig, Triller samt Nachschlag in einem separaten Konto, d. i. in Zeichen und kleiner Schrift; gilt es nun, die große

Schreibart gar für den ganzen Inhalt, d. i. für Hauptmelodie samt neu hinzukommender Trillermasse einheitlich zu gewinnen, solchermaßen also auch das in die große Schrift hineinzutragen, was Haydn noch im *tr*-Zeichen und in kleiner Schrift niedergelegt hat, so weiß die Ausführung bei *c*) dieser neuen Forderung dadurch Rechnung zu tragen, daß sie notwendigerweise die 16^tel der Melodie zu 32^teln verkürzt; dagegen hält die Ausführung bei *b*) leider noch an der Schreibart der großen Schrift auch nach Einverleibung des Trillerinhaltes fest, d. i. sie bringt die Verkürzung des letzten 𝅘𝅥𝅯 gar nicht zum Ausdruck, wodurch dieses 16^tel aber, das ja von Haus aus nur durch die mit Triller eben noch nicht belastete Melodie als 16^tel vorausgesetzt erscheint, nunmehr in eine durchaus schiefe, weil zu der durch den Triller inzwischen neu vermehrten Tonmenge nicht leider ebenso neu proportionierte Stellung gerät, und daher unbedingt eine steife Wirkung äußern muß. Es ist aber bedauerlich, daß Herausgeber, die weder Geschmack noch genügende Instinkte besitzen, um die künstlerische Schreibart samt ihren Gründen zu verstehen, sich berufen fühlen, ihre eigene Ausführung an Stelle des Originalbildes so ohneweiters zu setzen: muß es denn sein, frage ich, daß Spieler, die das Stück in der Volksausgabe Breitkopf & Härtel sich verschaffen, statt eines richtigen Haydnoriginales einen geschmacklosen und unkünstlerischen Herausgeberunsinn einhandeln, um sich durch den letzteren obendrein um ein richtiges Bild einfach betrügen zu lassen?

Dieses alles nun führt mich zur Behauptung, daß die Lehre Bachs von der Verkürzung, als einer Folge des Trillers bei einer punktierten Note, neuerdings als Hauptregel aufzustellen, der gegenüber eine Ausführung, wie die unsere, als Ausnahme zu gelten hätte, immer noch besser wäre, als diese letztere zur Hauptregel zu machen mit Ignorierung des so künstlerisch logischen Bachschen Grundsatzes.

III. Der Doppelschlag.

A. Vom Doppelschlag bei Em. Bach.

a) Der „Doppelschlag über einer Note" samt seinen Abarten.

§ 1.

ychologie s „Doppel- schlages ber einer Note".

Auch im „Doppelschlag über einer Note" birgt sich, wie im Vorschlag und Triller, ein Vorhaltscharakter, u. zw. ist es hier der den ∼ beginnende obere Hilfston, der ihn heimlich, ja bis zur Unkenntlichkeit heimlich, ausspricht.

Indem sich aber auf diesen Vorhalt (d. i. obere Sekunde samt Hauptton) noch weiters die untere Sekunde samt Hauptton anschließen, gewinnt der Doppelschlag in der ganzen Summe seiner vier Töne einen dem Triller zunächst wohl ähnlichen Charakter, wobei indessen der Triller nur als der allerkürzeste, d. i. mit beginnender Obersekunde und Nachschlag angenommen wird.[1])

Begründet somit nur allein die Quantität von vier Tönen in der Ordnung: obere Sekunde, Hauptton, untere Sekunde und endlich wieder Hauptton die Identität, beziehungsweise die Nachbarschaft von Doppelschlag und Triller, so rücken dann aber beide Manieren umso stärker auseinander, je mehr eben der Triller von seinem Recht auf mehr Tonpaare als bloß zwei Gebrauch macht; d. h. der längere Triller unterscheidet sich bereits wesentlich vom Doppelschlag, welcher Unterschied insbesondere darin seinen Ausdruck findet, daß der Triller mit seinen mehreren Noten die Dauer einer Note besser ausfüllt, als der stets nur in der Vierzahl seiner Töne verharrende Doppelschlag.[2]) —

Es versteht sich, daß der Doppelschlag mit seinen vier Tönen den Hauptton zwar verkürzt, aber dafür denn auch belebt und ausstattet.[3])

---

[1]) In II., 4, § 9 heißt es: „Aus der Betrachtung, daß diese Manier in der Kürtze die Stelle eines ordentlichen Trillers mit dem Nachschlage vertritt, kan man schon eine nähere Einsicht in den rechten Gebrauch dieses Doppelschlages kriegen." (Vergl. auch § 12, 17, 20).

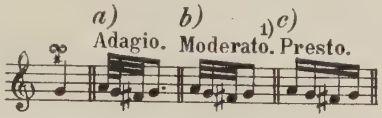
[2]) Vergl. II., 4, § 10: „Da dieser Doppelschlag die allermeiste Zeit geschwinde gemacht u. die oberste Note nach der schon angeführten Art geschnellt wird, so begehet man einen Fehler, wenn man bey einer langen Note statt des ordentlichen Trillers den Doppelschlag gebraucht, weil diese Note, welche durch den Triller ausgefüllt werden sollte, hierdurch zu leer bleibt."

[3]) II., 4, § 1 sagt aus: „Der Doppelschlag ist eine leichte Manier, welche den Gesang zugleich angenehm u. gläntzend macht." Dazu daselbst § 8: „Da diese Manier in den mehresten Fällen gebraucht wird, um die Noten gläntzend zu machen . ." u. s. w.

§ 2.

Die Ausführung des regelmäßigen Doppelschlages von oben notiert Bach wie folgt: Die Ausführung des Doppelschlages von oben.

Fig. 43.



Daraus folgt, daß die Ausführung durchaus nur auf Kosten der eben zu verzierenden Note, d. i. des Haupttones zu geschehen hat, wodurch aber anderseits die Hauptnote dort, wo sie als die letzte (d. i. vierte) Note des Doppelschlages erscheint, also am Ende der Manier, selbst nur mehr den übrigbleibenden Rest des Wertes: drei Viertel (*a*), oder die Hälfte (*b*), oder endlich noch weniger, nämlich nur ein Viertel (c) behält.

Diese verschiedenen Möglichkeiten richten sich nach der Dauer der Note,[2]) über der das ∾ steht, wobei die Dauer aber absolut verstanden wird.[3]) Auf eine solche absolute Dauer der Note beziehen sich denn auch die eigenen Bezeichnungen Bachs: adagio, moderato, presto, u. zw. nur auf diese Note einzeln und für sich genommen, nicht aber, wie man irrtümlich meinte, durchaus nur etwa auf den Adagio-, Moderato-, oder Prestocharakter eines ganzen Stückes überhaupt. So daß beispielsweise auch in einem Allegrostücke eine Note von absolut langer Dauer stehen kann, und aus diesem Grunde die Ausführung wie bei Fig. 43, *a*) zu erhalten hat.

Somit sagen die Ausführungsbilder Bachs folgendes:

Ist die Note lang (adagio) in dem absoluten Sinne verstanden, so gilt die Ausführung bei *a*); ist sie minder lang (moderato), so daß eine Ausführung bei *a)* nicht ganz gut mehr möglich, so gilt die Ausführung bei *b*); wo endlich aber die Note von so kurzer Dauer (presto), daß weder die Adagio- noch Moderatoformel ausgeführt werden kann, hat (allerdings mit einer noch näher zu besprechenden Einschränkung) die Ausführung bei *c*) zu gelten.

§ 3.

Da indessen mit obigen drei Ausführungsformeln allerorten und allerzeiten ein selbständiger Ausdruck verbunden ist, so ergibt sich dadurch von selbst der Zwang der Vorsicht, die Formeln ja durchaus nicht beliebig durcheinander anzuwenden, vielmehr vorerst die absolute Länge der zu verzierenden Note im Gefühl sich vorzustellen und die Zuständigkeit jeder einzelnen mit Einsicht zu prüfen. Über die Wahl der Ausführungsformel.

Dieses drückt am besten eine ungemein feine Regel aus, die sich allerdings ausschließlich auf die Adagionoten bezieht, und lautet: Wo die Adagioausführung möglich ist, dort müsse sie auch angewendet werden. Das will heißen: es ist nicht ohneweiters gestattet, die Moderatoformel schon dort anzuwenden, wo die Länge der Note (adagio) die Adagioformel sehr gut noch zuläßt.

Der Grund dieses Verbotes liegt aber darin, daß die Moderatoformel, dort angewendet, wo Platz für eine Adagioformel ist, einen ganz anderen Ausdruck ergibt, als wenn an derselben Stelle eben die Adagioformel — wie es die Regel gebietet — zur Ausführung käme. Diesen anderen Ausdruck betrachtet schon Bach selbst als wirkliche Ausnahme in dem Sinne, als er bei adagiolangen Noten doch

---

[1]) So im Original, doch möchte ich gerne mit Baumgart (s. dessen Vorwort S. 11) annehmen, daß die Moderato-Formel eher:

Fig. 44.

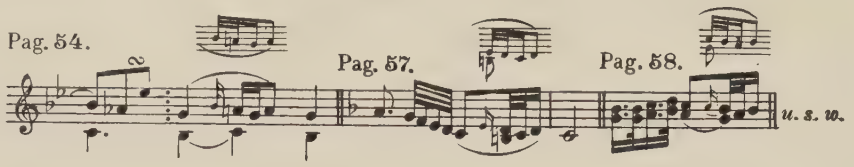
lautet, aus Gründen, die später in § 6 des Textes zu erörtern sein werden.

[2]) Vergl. II., 4, § 2: „Weil er die allermeiste Zeit hurtig ausgeführet wird, so habe ich die Geltung seiner Nötgen, welche er enthält, so wohl bey langsamer als auch geschwinder Zeit-Maaß entwerfen müssen".

[3]) Vergl. den auf S. 22 zitierten II., 1, § 19

nur anstatt der Adagioformel steht, u. zw. lediglich wegen des an der betreffenden Stelle eben nur ausnahmsweise zu erzielenden „matten“ Ausdruckes.[1])

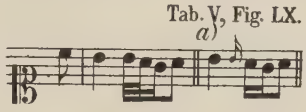
Wegen des Charakters der Ausnahme sowohl, als auch um sich den Ausdruck vorsichtigerweise unter allen Umständen zu sichern, liebt es daher Bach, die Moderatoformel bei Adagionoten mit großer Schrift selbst auszuschreiben, wie z. B.:

Fig. 45.

woraus aber folgt, daß man sonst bei allen übrigen Adagionoten, sofern nicht Bach selbst die Moderatoformel ausgeschrieben hat, umgekehrt durchaus nur die Adagioformel anzuwenden hat.

---

[1]) So heißt es in II., 4, § 20 ausdrücklich: „Ohngeachtet der Aehnlichkeit des Doppelschlages mit dem Triller unterscheidet sich der erstere von dem letzteren der zwey Stücke: erstlich . . . . (u. s. w.); zweytens dadurch, daß er zuweilen seinen Schimmer ablegt, und bey langsamen Stücken voller Affekt mit Fleiß matt gemacht wird:

Fig. 46.

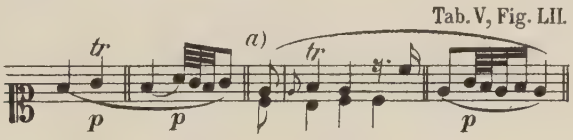


dieser Ausdruck pflegt auch so angedeutet zu werden, wie wir bey *a*) sehen.“

Hinter dem Wort „Schimmer“ (vergl. dazu die in Anm. 2, S. 44 und in Anm. 2, S. 45 zitierten §§ 10 und 2) erkennt man deutlich die Grundregel über die wohl in erster Linie zu treffende Wahl der Adagioformel, wie nun aber auch umgekehrt in den Worten „zuweilen“ und „mit Fleiß matt gemacht wird“ zugleich der Charakter der Moderatoausnahme als eben nur einer Ausnahme doch sicher genügend angedeutet erscheint.

Noch möchte aber auch der Inhalt des § 11 zur Klarstellung der Regel, wie ihrer Ausnahme beitragen: „Ich muß bey dieser Gelegenheit einer Ausnahme gedenken, welche sich ereignet, wenn man in langsamen Tempo wegen des Affekts sowohl bey dem Schlusse

Fig. 47.



als auch ausser dem nach einem Vorschlage von unten (*a*) statt des Trillers einen leisen Doppelschlag macht, indem man die letzte Note davon so lange unterhält, bis die folgende eintritt“. Bedeutet auch in dieser Regel — schade daß z. B. die Oratoriensänger so wenig von ihr wissen! — die verwandte Bezeichnung „eines leisen Doppelschlags“ ohne Zweifel die Moderatoausnahme, bei der die Hauptnote bloß die Hälfte ihres Wertes zurückbehält, so ist darnach e contrario sehr wohl die Regel der Adagioformel, die der Hauptnote eben mehr als die Hälfte, nämlich drei Viertel ihres Wertes zurückläßt, ebenso zweifellos festzustellen.

Und so mag endlich als letzter Gewinn der in diesem Paragraphen gebotenen Auseinandersetzung die Einsicht zu betrachten sein, daß, wie ich schon im Eingangskapitel zu den Manieren sagte, bei diesen jede Änderung zugleich auch Änderung ihres Ausdruckes bedeutet! —

Bedauerlicherweise hat Baumgart die sowohl theoretische als auch praktische Bedeutung des hier zitierten § 20 vollständig verkannt. Sogar jede Erinnerung an die eigene Notierung Bachs sowie an deren beabsichtigten „matten“ Ausdruck (vgl. oben Fig. 46), scheint ihm offenbar gefehlt zu haben, als er im Vorwort S. 7 schrieb: „*a*) Überall, wo der Vorschlag vor einer kürzern Note steht, als seine eigene rhythmische Geltung betragen würde, ist er selbstverständlich kurz, wie z. B.

Fig. 48.

eine Bezeichnungsweise, die nur selten vorkommt; öfter ist der Vorschlag hier von derselben Geltung, wie die Hauptnote.“ Oder sollte er am Ende den Sachverhalt — etwa aus Mangel an künstlerischer Nachempfindung, die ja Voraussetzung des Verständnisses bei so minutiösen psychischen Werten ist — gar nicht begreifen haben können? — Daß Bülow (s. S. 60 seiner Ausgabe) einfach den kurzen Vorschlag hier annimmt, muß schon beinahe als selbstverständlich bezeichnet werden.

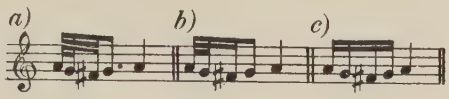
Ist das nicht aber mindestens seltsam, wenn nicht wirklich traurig zu nennen, daß soviel Deutlichkeit in Wort und Beispiel, wie wir sie bei Bach antreffen, gleichwohl eine verlorene Energie bleiben kann?!

§ 4.

Wenn wir auf Grund der in § 2 dargestellten Ausführungsformeln des Doppelschlages uns nunmehr ein Bild des Anschlusses der Manier an die folgende Note vergegenwärtigen:

Über die U
bräßlichk
eines
Zwischen
raumes na
Schluß de
Doppelschl
. ges.

Fig. 49.

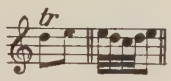


so sehen wir, wie bei *a*) und *b*) schon einfach dadurch, daß die Hauptnote stehen bleibt, eine Art Zwischenraum, von eben der Dauer des Liegenbleibens des Haupttones, d. h. bei *a*) ein Zwischenraum von drei, bei *b*) ein solcher von zwei Sechzehnteln sich ganz von selbst ergibt, während dagegen bei *c*) die als viertes Sechzehntel wiederkehrende Hauptnote ohne Aufenthalt, also sofort zur nächsten Note hinüberführt, und sich solchermaßen die Manier — wenigstens unserem Bilde nach — glattweg an die letztere anschließt.

Den nun aber gerade bei der Adagio- wie der Moderatoformel sich naturgemäß ergebenden Zwischenraum erhebt Bach zum allerwesentlichsten Begriffs- und Ausführungsmerkmal des Doppelschlages überhaupt.

Ohne Zwischenraum kein „∼ über einer Note!“ So daß dieser auch nicht einmal bei der Prestoformel fehlen darf!

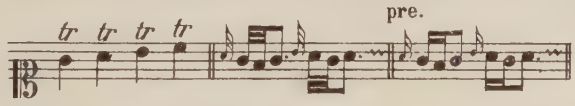
Die Forderung nach dem Zwischenraume auch im Falle *c*) — so bewußt sich Bach auch dessen ist, daß er eben diese Forderung nicht schon im Ausführungsbilde (vergl. Fig. 43, *c* und 49, *c*) versinnlicht hat — motiviert er nämlich damit, daß ja sonst die Prestoformel ganz identisch wäre mit jenem kurzen Triller, der — Zeitmangels halber — bloß aus Hilfs-, Haupt- und Nachschlagsnote besteht, z. B.:

Fig. 50.

Um daher die beiden Charaktere, den des ∼ und den des Trillers völlig bis zum äußersten abzugrenzen, besteht Bach darauf, auch im Falle *c* den Zwischenraum einzuhalten.[1])

---

[1]) Man findet die ausdrückliche Vorschrift eines Zwischenraumes in dem bereits oben (s. Anmerkung 1, S. 46) wenigstens zum Teil zitierten § 20, der die Unterschiede zwischen Doppelschlag und Triller überhaupt behandelt. Und zwar eben als den ersten Unterschied beider setzt Bach dort fest, daß der Doppelschlag im Gegensatz zum Triller „seine letzten Noten nicht geschwinde mit der folgenden verbindet, weil die ersten geschwinder sind als die letzten, u. also vor der folgenden Note allezeit ein kleiner Zeit-Raum überbleiben muß,....“ (Man beachte dringend das Wörtchen „allezeit“!)

Auch bietet § 12 eine Bestätigung für die Forderung nach einem Zwischenraum: „Aus der Aehnlichkeit dieses Doppelschlags mit einem Triller mit dem Nachschlage folgt, daß der erstere sich ebenfalls mehr nach hinauf als nach herunterwärts neiget. Man trillert also bey geschwinden Noten gantze Octaven u. weiter bequem durch diese Manier hinauf, aber nicht herunter. Dieser oft vorkommende Fall wird gemeiniglich ausser dem Claviere so angedeutet, wie wir bey Fig. LIII

Fig. 51.

sehen.“ Auch hier ist nämlich schon aus den eigenen Ausführungsbildern Bachs deutlich zu ersehen, wie sehr er den Zwischenraum selbst beim presto eingehalten wünscht. (Und nebstbei wieder ein Wink an Oratoriensänger, zu bedenken, was alles Andere als bloß einen Triller die Bezeichnung „*tr*“ unter Umständen auch besagen könne u. s. w.!). —

Außerdem endlich sehen wir Bach in allen weiteren Exempeln, die den Doppelschlag und seine Abarten betreffen, aufs deutlichste den Zwischenraum notieren; vergl. die §§ 11, 21, 24, 27, 29, 36 und 37.

Was alles aber durchaus nicht Wunder zu nehmen braucht, wenn man bedenkt, daß der Zwischenraum keineswegs ein Element ist, das in den Doppelschlag erst künstlich hineingetragen werden mußte, da er vielmehr umgekehrt, weit davon entfernt ein Fremdkörper in der Manier zu sein, mit dieser in den weitaus zahlreichsten Fällen gleichsam mitgeboren wird: werden doch die Adagio- und Moderatoformeln viel öfter gesetzt und gebraucht, und verhältnismäßig nur selten dagegen möchte man davor stehen, die Prestoformel anzuwenden!

Allerdings schreibt Bach keinen ∾ über einer Note, wenn diese so kurz[1]) ist, daß sie jenen Zwischenraum nur schwer möglich macht. Mit anderen Worten: er selbst läßt es fast nie auf die Prestoformel ankommen, woraus e contrario folgt, daß alle seine Doppelschläge über einer Note nur entweder nach der Adagio- oder nach der Moderatoformel auszuführen sind; oder endlich noch anders: mindestens wir selbst haben jeder Note, über der Bach das Zeichen ∾ setzt, unter allen Umständen eine Dauer zu verleihen, die die Ausführung mit Zwischenraum möglich macht. Woraus in der Folge auch ein Rückschluß sowohl auf das Tempo des ganzen Stückes (vergl. z. B. Sonate, pag. 48), als auch eventuell nur auf dessen Modifikation an der betreffenden Stelle allein zu empfehlen ist. Beispiele:

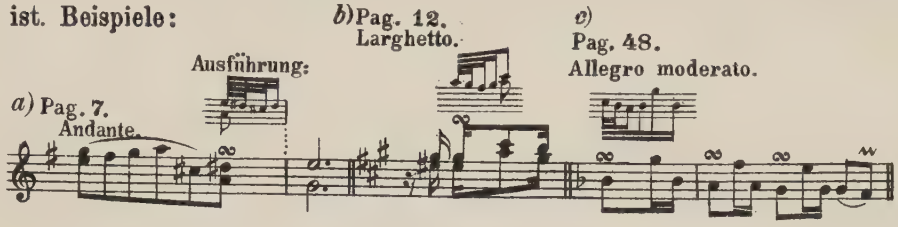
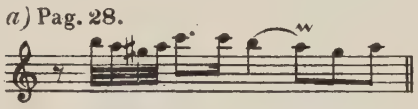
Fig. 52.

In so manchem Falle aber, wie z. B. in dem folgenden:

Fig. 53.



scheint, da der Zwischenraum hier fehlt, allerdings zunächst ein Widerspruch hiergegen vorhanden zu sein. Indessen löst sich der scheinbare Widerspruch, wenn man umgekehrt gerade daraus, daß er zuweilen, aber sicher selten genug, ähnliche Figuren auch ohne Zwischenraum ausschreibt, bei den nicht ausgeschriebenen Doppelschlägen just auf den Zwischenraum schließt, und wenn man annimmt, daß hier offenbar die Figur ohne Zwischenraum beiläufig nur für eine Moderatoformel des ∾ steht. Denn: würde in dem obigen Fall Bach jene Figur nicht ausgeschrieben haben, so hätte man, wenn statt ihrer einfach bloß das ∾-Zeichen über der Note *a* gestanden hätte, wegen der genügenden absoluten Dauer durchaus doch mindestens die Moderatoformel (also mit Zwischenraum!) anwenden müssen; wenn nun statt dieser hier ursprünglich möglich gewesenen Moderatoformel eine noch breitere Formel ohne Zwischenraum, wie eben die ausgeschriebene Figur es ist, vorgeschrieben ist, so scheint das etwa bloß den „matten" Ausdruck jener umgangenen Moderatoformel zu bedeuten, sofern man überhaupt das Bedürfnis hat, Fig. 53 noch begrifflich zu den Doppelschlägen zu zählen, da sie ja auch einen *tr.* ausdrücken kann.

Unter allen Umständen aber, wie man auch jene wenigen Fälle ansehen mag, ist es verboten, daraus den Schluß[2]) zu ziehen, als wäre je bei Bach eine Doppelschlagsausführung in der triller-

[1]) „Eine ganz kurtze Note verträgt sie nicht wohl, weil hierdurch wegen der vielen Noten, welche sie enthält u. welche doch eine gewisse Zeit erfordern, der Gesang leicht undeutlich werden kann" vermerkt Bach ausdrücklich im II., 4, § 3. Jedenfalls ist schon daraus allein ein Rückschluß auf die Dauer der Note, über der Bach einen Doppelschlag gebraucht, allemal nicht nur gestattet, sondern auch geboten, d. h. „eine ganz kurtze Note" ist diese Note dann sicher nicht, und somit ist aber auch schon zugleich die Anwendung mindestens der Moderatoformel samt dem zu ihr gehörigen Zwischenraum entschieden.

[2]) Es ist zu bedauern, daß Bülow in seiner Ausgabe aus der Fülle der Überhebung eines Fortepianisten des XIX. Jahrhunderts gegenüber einem Klavichordmeister des XVIII. Jahrhunderts und hauptsächlich aus dem Grunde des Mißverständnisses sowohl des Tempo und des Manierenausdrucks einerseits, als auch anderseits ihrer wechselseitigen Beziehung bei Ph. Em. Bach so oft gerade nun dessen „Doppelschlag über einer Note", also just jene Manier, die, wie wir später sehen werden, in ihrer Reinheit verloren gegangen ist, zu einem „Doppelschlag nach einer Note" willkürlich umgestaltet. Mußte er also auch sonst so vielen anderen Manieren, wegen zu schnellen Tempos und um gewissen Schwierigkeiten des Vortrags zu entrinnen, Unrecht tun; d. i. sie ändern, so ist es leider ganz besonders die Doppelschlagsmanier (samt allen ihren Abarten), die unter seiner Willkür leidet; er verkennt ganz ihre Art anzufangen, das Gebot, die Manier durchaus von der Hauptnote selbst abzuziehen, sowie die Notwendigkeit des Zwischenraumes u. s. w.

Das alles konnte einem Bülow passieren, bloß weil er offenbar versäumt hat, vor allem das zu denken, was in solchen Fällen allemal das einzig Richtige ist, daß nämlich Ph. Em. Bach mit der Musik doch immerhin auf ungleich vertrauterem Fuße dürfte gestanden haben, als er selbst, und daß, wo Noten und Buch sich so deutlich decken, wie bei Bach, es

haften Form, ohne Zwischenraum, wie sie besonders uns heute nahe liegt, gestattet. Somit ist — trotz jener Schreibart, die eben auf einen besonderen Ausdruck gerichtet ist, — den ∼ Bachs über eine Note anders als mit dem Zwischenraume auszuführen fehlerhaft, u. zw. sowohl aus historischen als stylistischen Gründen.[1])

---

nicht angeht, nur durch Mißverständnis beider gleichsam eine neue Anschauung sich selbst einzubilden, und sie der Welt gar als die bessere, denn die originale vorzutragen.

Ist es denn in einem solchen Falle nicht weit künstlerischer und einfacher, mit Unterdrückung aller persönlichen Eitelkeit, und nur unter Hervorkehrung eines ehrlich empfundenen Dankes den stärkeren Künstler unter allen Umständen, also auch dort, wo man ihn nicht ganz erfaßt hat, vor sich selbst gelten zu lassen und dem alten Meister wohl aufs Wort zu glauben, was er in Noten ausdrückt und sonst darüber im Buch uns eigens mitteilt?

Doch auch davon abgesehen — wie nahe ist man ja daran, die Wahrheit des Vortrags zu erreichen, wenn man nur den Schlüssel zur Bewegung des Stückes ehrlich sucht! Und man sollte denken, daß mindestens doch hier, in der Frage des Tempo, durchaus kein so unübersteigliches Hindernis vorliegt? Und gerade ihm, einem Bülow, sollte es so schwer gefallen sein, das kleine Hindernis zu nehmen, d. i. das ursprüngliche langsamere Zeitmaß wiederzufinden? Ja, sage ich offen. Denn schon Bülow repräsentiert, trotz so viel Geist und nicht wegzuleugnender Meisterschaft im Klavierspiel, den bedenklichen Typus eines Virtuosen des XIX. Jahrhunderts, dem die ersten und tiefen künstlerischen Instinkte inmitten allgemeinsten Niederganges abhanden gekommen sind, und dem, vor lauter einseitig und akademisch betriebener Beschleunigung der Finger, endlich auch die Mittel des Vortrags fehlen mußten, um die Töne, wie Ph. Em. Bach sagt, mit Anstand und Geist „unterhalten" zu können. Ist doch den meisten Virtuosen des XIX. und gegenwärtigen Jahrhunderts ordentlich bange, wenn sie bei einzelnen Tönen aus diesem oder jenem Grunde verweilen sollen; und muß es einmal schon sein, weil es nicht zu vermeiden ist, so stehen sie, um mit Mozart zu sprechen, „bei dem Ton, wie ein Kind beim Dreck"! Ihre Anschlagsarten, ihre Tempogebung im großen und die Tempomodifikationen im einzelnen sind zu monoton und zu wenig von wahrem künstlerischen Instinkt erfüllt, um für solche Situationen auszureichen; vielmehr treibt es sie zu anormaler Beschleunigung, die ihnen über alle Verlegenheiten eines der Komposition entsprechenden wahren und künstlerischen Vortrages nun wirklich gar so leicht hinweghilft — ganz abgesehen davon, daß auch die Konkurrenz des gemeinen Konzertlebens nach derselben verderblichen Richtung hindrängt. So kam es, daß man das alte Tempo allmählich verlor, damit aber die Möglichkeit, die Kompositionen eines alten Meisters nach seinem wahren Gehalt zu erfassen und vorzutragen, und daß man statt dessen den musikalischen Vortrag bis zu einem allzu gekünstelt-schematischen und bloß philisterhaft-akademischen Schnellspiel herabsetzte, womit endlich die meisten genialen künstlerischen Physiognomien nicht nur verdorben und verwischt, sondern zugleich auch derart vermischt wurden, daß sie fast nicht mehr voneinander zu unterscheiden waren. Das ist auch der letzte Grund, weshalb Bülow und Praktiker derselben Art bona fide sich genötigt fühlen, die Manieren bei Ph. Em. Bach, aber nicht minder auch den übrigen Inhalt eines Haydn, Mozart, Beethoven u. s. w. anders aufzufassen, herauszugeben und zu spielen — anders, als diese Meister es selbst auffaßten, vortrugen und lehrten.

Offenbar ist es aber auch bei Baumgart dasselbe Unvermögen, die Voraussetzung eines richtigen Tempos und eventueller Modifikationen desselben zu gewinnen, sowie der damit verbundene Mangel an Anschlagsnuancen, wenn er (s. das Vorwort S. 11) zwar deutlich beweist, wie ernst es Bach um den Zwischenraum beim Doppelschlag zu tun ist, und dieses Postulat auch bis zu einem gewissen Grade künstlerisch nachempfindet, dennoch aber meint: „Die Vorschrift (des Zwischenraumes) wird gewiß am ehesten eine weniger gewissenhafte Beobachtung vertragen, wie wir Aehnliches beim Prall-Triller bemerkten; indes ist nicht zu leugnen, daß sie nicht immer ohne Einfluß auf die Eigenthümlichkeit des Ausdrucks ist." Würde es Baumgart, der doch schon so nahe an alle diese Dinge gerückt war, einmal versucht haben, das Tempo so zu gestalten, daß alle Erfordernisse der Manier glatt und schön erfüllt werden könnten, er würde dann ohne Zweifel bemerkt haben, wie ordentlich wohl es den Tönen behagt, sich in ihren Manieren ruhig auszuleben und auszuatmen, und wie überflüssig es ist, dem Klavierspieler von heute die hiezu erforderliche Liebe und Wärme ersparen zu wollen, zumal darin der schönste Teil des Vortrags gegründet ist. Was bleibt vom Kunstwerk denn noch übrig, wenn man über alle Töne so akademisch-gleichgiltig, so lieb- und ratlos hinweggeht oder gar im Sturm über sie hinwegrast?

Sollte nicht, nach so lange anhaltender Verirrung der Virtuosen des Schnellspiels, ähnlich doch wie in den übrigen Künsten, endlich einmal auch für die Musik der glücklich befreiende Wendepunkt gekommen sein, der da heißt: Zurück zur Natur!? Zur Natur in der Musik will aber heißen: Nicht leere Fingerfertigkeit als Ziel, sondern die Seele des Menschen, d. i. Ausdruck der Seele eines Künstlers, zumal eben einer hochgespannten, genialen Seele! Nur diese allein ist Natur in der Musik! Und lehrt doch alle Geschichte, daß eine starke Natur sich niemals in bloß akademischer Technik der Finger geäußert hat, so lautet der Ruf: Weg von der schablonenhaften Fingerfertigkeit, die — in einem anderen Verstande des Wortes — mit sich und dem Kunstwerk nur gar zu rasch fertig und immer fertiger wird, und zurück zur Natur auch in der Musik, zum starken Ausdruck einer starken künstlerischen Seele!

[1]) Vielleicht ist es dann aber nicht minder fehlerhaft, wenn man auch die wenigen Doppelschläge J. S. Bachs über einer Note ohne Zwischenraum ausführt?

Und noch eine zweite Frage: Sollte denn J. S. Bach wirklich nur so wenig solcher Doppelschläge gewollt haben — man sehe z. B. die englischen Suiten in der „Urtext"-Ausgabe an, und man wird sich davon selbst überzeugen — oder ist statt dessen etwa seine Trillerbezeichnung *tr* desto öfter gar für das Zeichen eines Doppelschlages anzusehen? Man vergleiche doch zur letzteren Frage den bereits oben (S. 47) zitierten § 12, sowie insbesondere § 17: „Da man außer

§ 5.

Über den Akzent.

Den Akzent im ∼ trägt ausnahmslos die erste Hilfsnote. Niemals die Hauptnote (am Ende der Manier) selbst, die vielmehr in der längeren zeitlichen Ausbreitung allein Ersatz zu finden hat für den Mangel an Akzent.

Übrigens bestätigt das Akzentuieren der Hilfsnote die Vorhaltsnatur, die eben durch sie ausgedrückt wird.

§ 6.

Über das „Schnellen".

Das in der Adagio- wie in der Moderatoformel für den Beginn des Doppelschlages vorgeschriebene „Schnellen" gehört zur wirklichen und praktischen Ausführung.

Mindestens so bei Ph. Em. Bach, und vermutlich daher auch bei J. S. Bach. Vergl. darüber den in Anm. 2, S. 44 zitierten § 10, wo das „Schnellen" ausdrücklich gefordert wird.

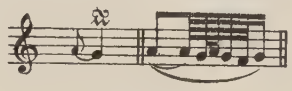
Gerade dieses Schnellen aber machte die Korrektur in der Moderatoformel des Originals (siehe oben § 2) notwendig, die offenbar doch nur infolge Versehens Bachs oder dessen Kopisten das Schnellen nicht zum Ausdruck bringt.

Der prallende Doppelschlag.

§ 7.

Ausführung und Notierung des prallenden Doppelschlages.

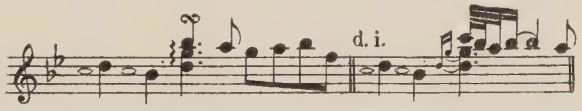
Der prallende Doppelschlag hat das Zeichen ≈ und lautet in der Ausführung:

Fig 54.

Diese Manier stellt somit, wie es schon das Zeichen anzeigt, eine Kombination zweier Manieren, nämlich von „∼" und „∼" vor, wobei zugleich alle Erfordernisse jeder einzelnen derselben sich auch in der Verbindung beider ganz ungeschwächt geltend machen. Es gilt also auch vom ≈ alles das, was bereits schon früher in Bezug auf Psychologie, Ausführung u. dergl. sowohl vom ∼, als auch vom ∼ im einzelnen gesagt wurde.[1])

---

dem Claviere (auch davon wissen z. B. die Oratoriensänger so gut, wie nichts! —) das Zeichen des Doppelschlages eben so wenig kennt, als nöthig diese Manier in der Musik ist, so deutet man sie durch das gewöhnliche Zeichen des Trillers, oder wohl gar durch das Zeichen der Mordenten, welches manchmal einen Triller vorstellen soll, an, u. s. w." (Es folgen zahlreiche Beispiele, wobei der *tr* zwar notiert, ein ∼ aber ausgeführt werden durfte, auch sollte.)

Doch kann ich mir hier bei dieser Gelegenheit nicht versagen, mindestens auf die so entzückende und eigenartige Kombination eines arpeggio und eines Doppelschlages über einer Note hinzuweisen, die J. S. Bach — wie es scheint, ganz vereinzelt — in der englischen Suite *G-moll*, Courante, („Urtext"-Ausgabe S. 36) schreibt:

Fig. 55.

die aber ebenso regelmäßig in den meisten anderen Ausgaben (aus Gründen, die leicht zu erraten sind), entweder einfach ignoriert oder zumindest falsch ausgedeutet wird.

[1]) II., 4, § 27 konstatiert diesen Sachverhalt ausdrücklich, wie folgt:

„Wenn bey dem Doppelschlage die zwey ersten Noten durch ein scharfes Schnellen in der größten Geschwindigkeit wiederholt werden, so ist er mit dem Prall-Triller verbunden. Man kann sich diese zusammengesetzte Manier am deutlichsten vorstellen, wenn man sich einen Prall-Triller mit dem Nachschlage einbildet" . . . „Sie stellt in der Kürtze und in einer größeren Lebhaftigkeit einen angeschlossenen Triller mit dem Nachschlage vor. Man muß sie also mit diesem nicht verwechseln, indem sie sich so weit davon unterscheidet, als der Prall-Triller und der Doppelschlag von dem ordentlichen Triller. Diese Manier ist sonst noch nicht angemerkt worden." Später ist auch sie freilich von den meisten Meistern angenommen worden.

Wegen des Pralltrillers gebraucht sie Bach daher bloß bei „fallender Sekunde“ [1]) d. h. wieder nur mit Vorhaltscharakter, wie hier schon ebenfalls durch den Pralltriller auch das „Schnellen“ [2]) gefordert wird.

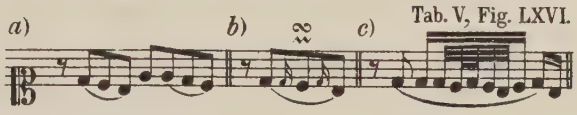
Dagegen macht der dem Pralltriller beigesellte Doppelschlag, wie es eben in der Natur des Doppelschlages liegt, für seinen Teil wieder den Zwischenraum [3]) nötig.

---

[1]) Vergl. § 28.

[2]) Siehe oben § 27 und dazu in § 29 folgendes: „Dieses leichte zu verhüten, macht man den prallenden Doppelschlag nach der Regel so scharf als möglich, damit das c (es handelt sich nämlich um folgendes Exempel:)

Fig. 56.

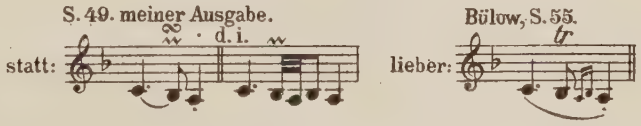


wie ein simples Sechzehntheil zu klingen scheine; hierdurch wird der folgende Vorschlag hinlänglich von dieser Manier abgesondert. Ohngeachtet die abgebildete Ausführung dieser Passagie ziemlich bunt aussieht und noch fürchterlicher scheinen könnte, wenn sie so, wie sie simpel bey dem Adagio oft vorzukommen pflegt, nehmlich mit noch einmahl so geschwinden Noten ausgeschrieben würde; so beruht doch die ganze Kunst der geschickten Ausführung auf die Fertigkeit einen rechten scharfen Prall-Triller zu machen, und die Ausnahme muß alsdenn gantz natürlich und leichte ausfallen.“ Und ich möchte meinen, daß man, vorausgesetzt nur, daß man weiß, was man soll, selbst auf unseren Klavieren — bei einiger leichten Art, zu spielen — dazu kommen kann, den gesamten Inhält des ∾ so hervorzubringen, als wäre das verzierte c (siehe oben Bachs Beispiel) nur „ein simples“ (d. h. fast unverziertes) Sechzehntel.

[3]) Auch über dieses Element, das ja das wichtigste in der ganzen Erscheinung des ∾ überhaupt ist, schreibt Bach nochmals ausdrücklich in § 29: „.., weil nach der gegebenen Erklärung von den Doppelschlägen, die letzte Note derselben niemahls mit der folgenden sogleich verbunden werden darf, und allezeit ein kleiner Zeit-Raum übrig bleiben muß, damit widrigenfalls kein Triller mit der dritten verwerflichen nachfolgenden Note daraus entstehe; um die proportionirte Geltung der letzten Note beyzubehalten.“ (Vergl. dazu auch den in Anm. 1, S. 50 bereits zitierten § 27, wo ja doch Bach vor der Verwechslung dieser Manier mit dem Triller schon einmal gewarnt hat.)

Angesichts einer solchen Deutlichkeit Bachs aber in Wort und Exempel nun auch in dieser Frage berührt es desto befremdender, wenn Bülow in seiner Ausgabe den Zwischenraum noch immer hartnäckig ignoriert, und bei fast allen prallenden Doppelschlägen, — und gerade diese Manier ist die am häufigsten angewendete, — ähnlich wie beim einfachen „∾ über einer Note“, nur den eben verbotenen trillerhaften Ab- und Anschluß in Anwendung bringt, d. h.

Fig. 57.

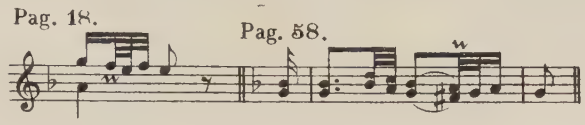


schreibt und spielt. Ich sagte schon (vergl. Anm. 2, S. 48), daß er so bona fide verfuhr: er wußte es eben nicht besser und empfand den Unterschied im Ausdruck beider Ausführungsarten offenbar noch weniger. Man wende aber nicht ein: Am Ende war bei Bülow daran durchaus nicht die Beschleunigung des Tempo allein schuld gewesen, denn möglicherweise hat er all das, was Bach über den Zwischenraum schrieb, für ein nur eben Geschriebenes gehalten, das selbst nach Bachs eigener Meinung von Haus mit dem Praktikablen nicht verwechselt werden wollte. Denn darauf ist mit Bestimmtheit zu erwidern: wo Bach bloß Theoretisches vorträgt, d. i. etwas, was die Ausführung wenig oder gar nicht zum Ausdruck bringen soll, merkt er es als ein bloß Theoretisches bereits selbst an. Das ist doch z. B. gleich der Fall mit der ersten Note des Pralltrillers (somit auch der des prallenden Doppelschlages), die, so sehr sie den Vorhalt bei der fallenden Sekunde vorzustellen berufen ist, nach Bachs eigener Anweisung z. Ausführung gleichwohl aber noch keine Realität der Finger, d. i. der Ausführung zu sein hat, da Bach ja wiederholt das allerschnellste Erledigen eben des Pralltrillers und selbst der ganzen Manier des ∾ verlangt, womit die wirkliche Ausführung der Synkope selbstverständlich durchaus unvereinbar ist. Somit ist der Zwischenraum, auf den Bach so nachdrücklich dringt, im Gegensatz dazu nun eine wirkliche und ganz unentbehrliche Realität in der Ausführung des Doppelschlages, und hätte Bülow sich nur Zeit zum Zwischenraum genommen, er wäre sicher auf den Geschmack dieses schönen Manierabschlusses gekommen. Aber freilich, in einem schon äußerlich so bewegten Leben, wie es das Bülows war, und das übrigens zwischen so verschiedenen Zielen schwankte, wo wollte er auch nur dieses Atom Zeit hernehmen, um noch an die Zwischenräume bei Bachs Doppelschlägen zu denken?

Man nehme es mir nicht übel, wenn ich Bülows Arbeit und Andenken hier so oft und so energisch nahetrete. Bedenkt man indessen, wie die Welt prinzipiell — und mit Recht — nur auf den Wink eines führenden Virtuosen und Musikers vom Range Bülows aufzuhorchen gewohnt ist, und am liebsten daher auch nur von jenen Meistern überhaupt Notiz nimmt, die ein solcher Künstler durch Wort oder Vortrag empfiehlt, so ist dadurch zwar einerseits zur Genüge das Verdienst Bülows abgeschätzt, der den Klavierspielern des XIX. Jahrhunderts die Werke Ph. Em. Bachs neuerdings empfohlen und vermittelt hat, aber zugleich auch anderseits der Schade zu verstehen, den eine Verunstaltung Bachs nicht nur diesem Meister selbst, sondern auch jedem Spieler zufügen mußte. Ph. Em. Bach war ein durchaus anderer,

Bedenkt man, daß diese zusammengesetzte Manier mehr Noten enthält, als einzeln ~ oder ∿, so läßt sich begreifen, daß sie seltener in der Adagioformel, dagegen fast regelmäßig nur in der Moderatoformel ausgeführt werden kann. In der Tat schreibt Bach selbst — allerdings offenbar nur als „matten" Ausdruck u. zwar sowohl in seinen Kompositionen, als auch in den Exempeln seines Buches — die Moderatoformel des prallenden Doppelschlages am häufigsten so aus:

Fig. 58.



welch eigene Schreibart Bachs [1]) ich selbst nun in meiner Sammlung der Ph. Em. Bachschen Klavierwerke ständig benützt habe, um den ∿-Fällen ihre Ausführung beizugeben.

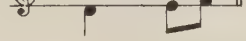
Vor allem bestätigt die Originalschreibart auf den ersten Blick, daß der Legatobogen (s. oben § 9 des Abschnittes über den Triller) hier ebensowenig praktische[2]) Bedeutung hat, wie beim ~ überhaupt; ferner zeigt sie sinnfällig jenen früher erwähnten Zuwachs an Noten (man hat dazu allerdings noch die Noten zu addieren, die durch das Zeichen des ~ vorgestellt werden), so daß durch den Beweis der Anschauung der Schluß an Kraft gewinnt, der dahin geht, daß, wo die Manier ∿ vor geschrieben ist, eo ipso eine mäßigere Bewegung an der betreffenden Stelle, oder doch mindestens eine längere Dauer[3]) der verzierten Note selbst vorausgesetzt werden müsse. Man kann noch weiter gehen, und aus der häufigeren Anwendung dieser zusammengesetzten Manier sogar auf eine mäßigere Bewegung[4]) des ganzen Stückes überhaupt schließen.

---

als derjenige, den Bülow uns näher zu bringen versucht hat! Er war in jedem Ton ein anderer, und man muß sagen daß unter der Entstellung Bachs durch Bülow sicher auch der musikalische Horizont der Spielenden zu leiden hatte u. noch hat. Wenn man auf Schritt und Tritt statt Geschmackes nur Geschmacklosigkeit, statt der Züge eines Genies bloß Reduktionen auf Talent und Plattheit in Kauf nehmen muß, wozu war die Arbeit, und wo bleibt das Verdienst, das vom Schaden so stark überragt wird?

[1]) Offenbar ist denn auch mit der Notierung J. S. Bachs z. B. in der Partita I:

Fig. 59.



kaum was anderes, als doch nur wieder der spätere „prallende Doppelschlag" gemeint, worüber nämlich (wie ähnliches schon beim Triller J. S. Bachs gesagt wurde) das Zeichen des ~~ zunächst ja irreführen könnte. Denkt man sich aber statt des letzteren Zeichens bloß den Pralltriller:

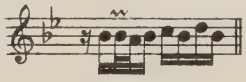
Fig. 60.

so verstehen wir sofort besser den wahren Sinn der Verzierung. Also Vorsicht vor dem ~~ -Zeichen bei J. S. Bach Übrigens schreibt ja J. S. Bach in der Allemande der V. engl. Suite ausdrücklich auch so:

Fig. 61.

also ganz so, wie später aus Gründen eines prinzipiellen Systems Ph. Em. Bach.

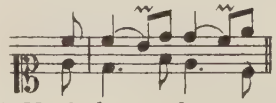
Indessen besteht zwischen den beiden hier angezogenen Beispielen J. S. Bachs bei Fig. 59 u. Fig. 61 immerhin ein wesentlicher Unterschied, nämlich der, daß nur beim letzten Beispiel der „prallende Doppelschlag" auch nach einer fallenden Sekunde gebraucht wurde.

[2]) So heißt es also auch bei Ph. Em. Bach (II., 4, § 27) wieder einmal ganz ausdrücklich: „Wegen des langen Bogens über der letzten Figur beziehe ich mich auf das, was bey dem Prall-Triller angeführt ist."

[3]) Vergl. § 28: „Da diese zusammen gesetzte Manier mehr Noten enthält, als die einfachen Manieren, woraus sie besteht, so füllt sie auch die Geltung einer etwas langen Note besser aus; folglich wird sie auch in diesem Falle lieber gebraucht als der Prall-Triller allein."

[4]) Daselbst (§ 28): „Hingegen thut der Prall-Triller allein, bei dem Exempel

Fig. 62.



in Allegretto und in einer noch hurtigern Zeit-Maaße besser als zusammen gesetzt." Der Schluß aus diesen Worten auf das Tempo im Geiste Bachs selbst ist doch sicher leicht zu ziehen, und es ist erfreulich, daß auch Baumgart (Seite 12) ihn in derselben Art zieht. Hätte nur auch Bülow was davon gewußt!

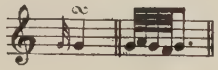
Der geschnellte Doppelschlag.

§ 8.

Notierung und Ausführung des geschnellten Doppelschlages.

Der geschnellte Doppelschlag hat das Zeichen „$\overset{\frown}{\sim}$“ und lautet in der Ausführung:

Fig. 63.



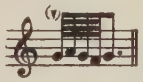
Diese Manier ist eine Verbindung einer einzeln stehenden Note (des ersten *g* des Beispieles) mit dem Doppelschlag (dem Rest der Noten).[1])

Nach Bachs Regel hat die erste Note keinerlei gebundenen Charakter in sich, so daß sich diese Manier eben durch den Mangel an Vorhaltscharakter wesentlich vom „$\widetilde{\sim}$“ und sogar vom „$\sim$“ selbst unterscheidet.

Wie die erste Note nun gleichsam harmonisch ungebunden einsetzt, so hat sie — und das ist die Eigentümlichkeit dieser Manier überhaupt — auch zugleich mechanisch frei einzusetzen. Hiefür empfiehlt Bach einen „steifen Finger“. Damit will er folgendes sagen: Man hat das erste *g* mit förmlich aufrecht stehendem Finger so elastisch anzuschlagen, daß, wie naturgemäß, der Finger gerne wieder von der Taste abspringen möchte; und während nun so der Finger im Begriffe ist dem Gegendruck nachzugeben, haben die übrigen Finger so schnell als möglich noch die weiteren Noten des Doppelschlages gleichsam zusammenzuraffen. Im ganzen hat das Steifmachen des Fingers und das Zusammenraffen des Doppelschlages bei noch „steifem Finger“ ein Werk des Augenblickes nur zu sein, und weil nun „der steife Finger“ gleichsam die mechanische Pointe der Manier ist oder besser den mechanischen Schlüssel zu ihr vorstellt, daher erlaubte sich Bach einzig mit jenen zwei Worten, die allerdings sehr malend sind, die Mechanik der Manier darzustellen.

Um den Spieler der Bachschen Werke an die Notwendigkeit eines solchen Anschlages zu erinnern, habe ich mir in meiner Ausgabe erlaubt, ihm aus eigenem, daher in einer Klammer, mit einem Stakkatostrich zu Hilfe zu kommen, wie folgt:

Fig. 64.



Die Wirkung des oben geschilderten Anschlages ist, wenn er gelingt, die, daß das erste *g* offenbar infolge des eigentümlichen Angriffes, zunächst als Eines besonders gehört wird, dem als Zweites der sofort sich anschließende Doppelschlag gegenübertritt, so daß in gewissem Sinne sogar von einer merkwürdigen Isoliertheit der beiden Elemente gesprochen werden kann.

Daß auch hier der $\sim$ den Zwischenraum — wie überall — bedingt, ist selbstverständlich. Zumal Bach, indem er diese Manier schreibt, zugleich von Haus aus die Möglichkeit des Zwischenraumes mitberechnet, d. h. sie nur über Noten gebraucht, deren Länge es gestattet, diese Manier in der angewandten Moderatoformel des $\sim$ auszuführen; woraus wieder folgt, daß auch hier, wie beim $\widetilde{\sim}$, ein Rückschluß von der Anwendung dieser Manier auf ein mäßigeres Tempo durchaus logisch geboten ist.

---

[1]) H., 4, § 33, erklärt: „Wenn ein Doppelschlag über gestossenen Noten angebracht werden soll, so erhält er eine besondere Schärfe durch eben dieselbe im Anfange hinzugefügte Note, worüber er stehet. Diese noch nicht anders wo bemerckte Manier habe ich durch ein kleines Zweyunddreyßigtheil vor der mit dem Doppelschlage versehenen Note angedeutet. Diese dreyfache Schwäntzung bleibt bey allerley Geltung der folgenden Note und bey allerley Zeit-Maaße unverändert, weil dieses Nötgen allezeit durch den geschwindesten Anschlag mit einem steifen Finger heraus gebracht und sogleich mit der geschnellten Anfangs-Note des Doppelschlages verbunden wird.“

Aus Baumgarts Anmerkung auf Seite 12 ist leider zu entnehmen, daß er die technische Pointe des „steifen Fingers“ überhaupt gar nicht verstanden hat.

Auch mag es nicht unwichtig sein, auf die eigene zur Vorsicht mahnende Bemerkung Ph. Em. Bachs am Schlusse des § 34 hinzuweisen: „Man kan hierbey mit anmercken, daß bey diesen Exempeln außer dem Klaviere das Zeichen des Trillers und bey den Clavier-Sachen das einfache Zeichen des Doppelschlags zu stehen pflegt.“

Das „Schnellen“ geht hier meistens in der Heftigkeit des ersten Anschlages und der Raschheit des Anschlusses des ∾ verloren.

Der Akzent entladet sich naturgemäß im ersten Angriff. Die Hauptnote wirkt daher, wie beim ∾ überhaupt, nur durch ihre zeitliche Länge.

Über den Unterschied dieser Manier aber von dem einfachen Doppelschlage, wenn dieser nach einer Note vorkommt, siehe unten, S. 56.[1])

Der Doppelschlag von unten.

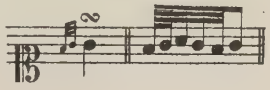
§ 9.

Abgrenzung des Begriffes u. Ausführung des Doppelschlages von unten.

Ist es so, daß wegen seiner Vorhaltsnatur der ∾ allemal mit der oberen Sekunde anzufangen hat, so hat Bach Recht, wenn er auch im „Doppelschlage von unten“ zunächst einen latenten „Doppelschlag von oben“ annimmt, der bloß um zwei von unten kommende und dem Hilfstone sich anschließende Noten vermehrt erscheint.

„Diese Nötgen“ sagt er in II., 4, § 37, „werden so geschwind als möglich an den Doppelschlag gehängt und mit ihm verbunden. Die dreifache Schwäntzung bleibt ebenfalls allezeit unverändert. Diese noch zeithero von niemanden angemerckte Manier stellt in der Kürtze einen Triller von unten vor, und wird also auch an dessen Stelle über einer kurtzen Note gebraucht. Man kann diese Manier den Doppelschlag von unten nennen.“

Fig. 65.

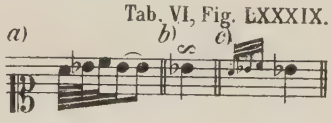


Dagegen zählt er noch durchaus nicht zu den Doppelschlägen jene Figur, die gerade wir den Doppelschlag von unten nennen, was nur als weitere Konsequenz derselben Auffassung bei Bach anzusehen ist.

So heißt es in II., 7 (von den Schleifern), § 5:

Fig. 66.

„Bey



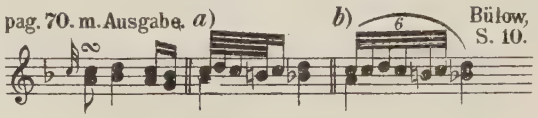
sehen wir die Ausführung dieses Schleifers von dreyen Nötgen . . . Da man von diesem Schleifer noch kein gewöhnliches Zeichen hat, und seine Ausführung einem Doppelschlage in der Gegen-Bewegung vollkommen gleich ist; so habe ich ihn viel bequemer durch das bey (*b*) befindliche Zeichen angedeutet, als wenn ich statt dessen drey kleine Nötgen hätte setzen wollen, wie man zuweilen antrift.“

Darnach kann man nun gewiß nicht mehr sagen, daß Bach die Verwandtschaft seines „Schleifers von dreyen Nötgen“ mit dem Doppelschlage[2]) etwa nicht genau genug erwogen hätte, als dessen „Gegen-

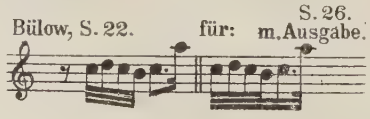
---

[1]) In argem Irrtum betreffs dieser Manier befindet sich konstant Bülow, indem er z. B.:

Fig. 67.



nicht wie bei *a*), sondern wie bei *b*) interpretiert oder, statt die Manier vom Wert der Hauptnote selbst abzuziehen, sie gar vom Wert der vorausgehenden Note abzieht:

Fig. 68.

[2]) Ebensowenig war ihm auch die Abgrenzung des „Schleifers von 3 Nötgen“ gegenüber seinem eigenen „Doppelschlag von unten“ (vgl. Fig. 65) fremd, da er im II., 7, § 9, selbst davon spricht: „indem man sonst statt dieses Schleifers den Doppelschlag von unten brauchen könnte, welcher einige Ähnlichkeit in Noten mit ihm hat.“

bewegung“ er ihn ja ausdrücklich bezeichnet; vielmehr, wie deutlich zu sehen ist, liegt hier nur Konsequenz im Erfühlen einer Manier: Sein Instinkt saß eben tiefer und reiner als der unsere.

Doch gleichviel, ob wir nun mit ihm bei Figur 66 gar von einem Schleifer oder aber doch noch von einem Doppelschlage sprechen wollen, haben wir jedenfalls noch immer — zumal für seine eigenen Werke — seine Anweisungen, wie jene Figur vorzutragen ist, als geltend zu betrachten.

Und so meint er in II., 7, § 6: „Diese Manier liebt das sehr geschwinde und das sehr langsame, das gleichgültige, und das aller affectuöseste, und wird also auf zweyerley sehr verschiedene Art gebraucht. (1) Bey geschwinden Sachen zur Ausfüllung und zum Schimmer; hier stellt sie bequem einen Triller von unten ohne Nachschlag vor, wenn die Kürtze der Note zu diesem Triller nicht hinreichen will und wird allezeit geschwinde gemacht.“

Und ergänzend in § 7: „Im andern Falle wird dieser Schleifer als eine traurige Manier, bey matten Stellen, besonders im Adagio, mit Nutzen gebraucht. Er wird alsdann matt und piano gespielt, und mit vielem Affecte und mit einer Freyheit, welche sich an die Geltung der Noten nicht zu sclavisch bindet, vorgetragen.“

b) Der Doppelschlag nach einer Note.

§ 10.

Psychologie des Doppelschlages nach einer Note.

Im Gegensatz zum „Doppelschlag über einer Note“ steht nach Bach „der Doppelschlag nach einer Note.“ (Oder was dasselbe ist, zwischen zwei Noten.)

Der mit dem Doppelschlag (wie überhaupt mit jeder Manier) verbundene Zweck, die Dauer einer Note besser auszufüllen, wird hier also auf eine andere Weise, als bei dem „Doppelschlag über einer Note“ und dessen Abarten zu erreichen gesucht. Denn, wenn bei dem letzteren mit der Ausfüllung sofort, d. i. schon im ersten Teil des Notenwertes, begonnen werden muß, so wird dagegen bei dem „Doppelschlag nach einer Note“ mit der Ausfüllung ein wenig gewartet, und erst im späteren Teil des Notenwertes die Manier in Szene gesetzt.

Dieses Verschieben des ∾-Anfanges beim Doppelschlag nach einer Note aber, d. i. das Ablaufenlassen eines gewissen Zeitraumes, während dessen der Hauptton vorläufig eben noch unverziert klingt, und der übrigens je nach der Situation auch verschieden sein darf — hat notwendigerweise zur Folge, daß dadurch die im Doppelschlag sonst immerhin enthaltene Vorhaltswirkung auf das minimalste verringert wird: trifft doch hier die obere Sekunde nicht mehr mit dem Baßton sofort zur Dissonanzwirkung zusammen, und bringt doch der Hauptton selbst einen eventuellen späteren Vorhalt dadurch um seine Wirkung, daß er, eben identisch mit „dem Auflösungston“ des Vorhaltes, noch vor dem Vorhalt, d. i. vor der oberen Sekunde auf dem Platze erscheint.

§ 11.

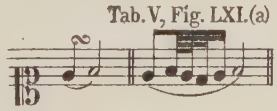
Über die Ausführung des Doppelschlages nach einer Note.

Was die Ausführung des Doppelschlages nach einer Note anbelangt, so ergeben sich folgende Möglichkeiten:

a) Die Note, auf die der Doppelschlag folgt, hat geraden Wert:

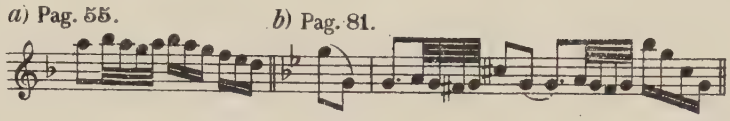
In einem solchen Falle gestaltet sich die Ausführung nach Bachs Regel (vergl. II., 4, §§ 21 und 22), wie folgt:

Tab. V, Fig. LXI.(a)

Fig. 69.

d. h. genau in der Hälfte des Wertes (keineswegs also später!) wird mit dem Doppelschlag begonnen, und überdies am anderen Ende der Manier noch ein Zwischenraum im Werte eines vierten Teiles übriggelassen.

Damit ist aber auch schon von vornherein der Unterschied dieses Doppelschlages gegeben 1tens: gegenüber dem geschnellten Doppelschlag — Bach schildert ihn in II., 4, § 36, mit den Worten: „Man verwirre diese unsere Manier (den geschnellten Doppelschlag) ja nicht mit dem einfachen Doppelschlage, welcher nach einer Note vorkommt. Sie sind gar sehr unterschieden, indem der letzte eine gantze Weile nach der Note eintritt und bei geschleiften und ausgehaltenen Noten zu finden ist.“ — 2tens: gegenüber Wendungen, wie z. B. folgenden:

Fig. 70.



bei denen es, wie man sieht, am Zwischenraum überhaupt fehlt, und außerdem wie bei *b*) zugleich, doch auch am charakteristischen Beginn der Manier gerade in der Mitte des Wertes; und endlich 3tens: gegenüber einer Kombination, wie z. B. der Beethovens im Adagio seiner Klaviersonate, op. 2, Nr. 1:

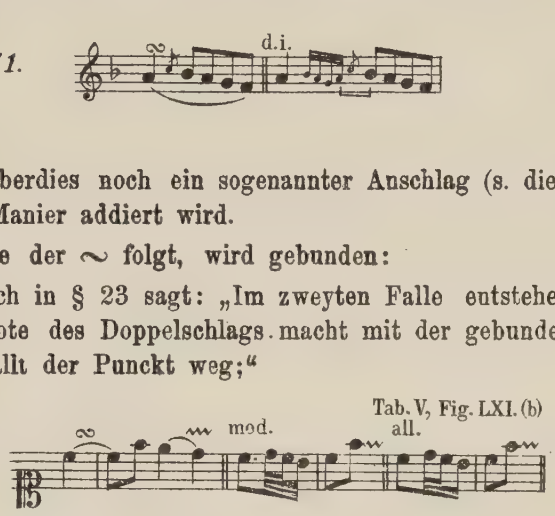
Fig. 71.

bei der zum Doppelschlag überdies noch ein sogenannter Anschlag (s. die eingeklammerte Tonfolge *a* und *c* vor *b*) am Ende der Manier addiert wird.

b) Die Note, auf die der ∾ folgt, wird gebunden:

Davon gilt, was Bach in § 23 sagt: „Im zweyten Falle entstehet nach der bindenden Note ein Punckt und die letzte Note des Doppelschlags macht mit der gebundenen eine Note aus: ist die Zeit-Maaß aber hurtig, so fällt der Punckt weg;“

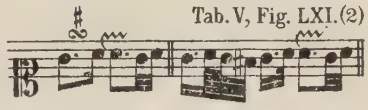
Fig. 72.



und endlich:

c) Die Note, die nach sich den ∾ hat, ist eine punktierte:

Da gilt die Vorschrift des § 24: „Im dritten Falle entstehen zwey Punckte, zwischen welchen der Doppelschlag gemacht wird (*c*).

Fig. 73.

Die Eintheilung . . . ist allezeit dieselbe.“

Die Verkürzung der auf den ∾ folgenden Note bei diesem letzteren Beispiel beruht auf demselben Prinzipe wie die Verkürzung beim Triller. (Vergl. Fig. 23 u. 41.) In beiden Fällen ist es nämlich die rhythmische Verjüngung des Haupttones (d. h. dessen Wiederkehr an einer anderen rhythmischen Stelle), die, um die ursprünglich geplante Proportion nachzubilden, einer entsprechenden Verkürzung der nächsten Note dringend bedarf. So will im Beispiel Bachs sich das *a* durchaus im Verhältnis eines 𝅘𝅥𝅯 zu *g* als ♪ verhalten: tritt nun der ∾ ein, der mit seinen vielen Noten die Verkürzung des Haupttones selbst herbeiführt, so mag das *a* gleichwohl in der ihm nun einmal vorausbestimmten Proportion verharren und reduziert sich daher naturgemäß von einem 𝅘𝅥𝅯 auf ein 𝅘𝅥𝅰 gegenüber dem 𝅘𝅥𝅯 des Haupttones.

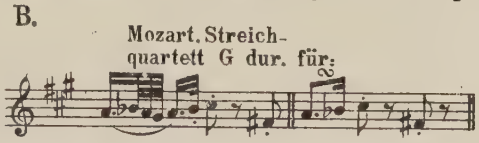
Nach einer punktierten Note macht daher Bach eine solche Verkürzung in der Regel zur Pflicht, so daß nur etwa einem bedeutenderen Ausdruck zu Liebe davon abgegangen, d. h. die Schreibart beim Wort genommen werden kann.

§ 12.

Über die Unerläßlichkeit eines Zwischenraumes auch beim „Doppelschlag nach einer Note".

Was uns indessen an allen diesen Ausführungsvorschriften Bachs sub *a*), *b*) und *c*) des vorigen Paragraphen sofort auffällt, ist, daß zwar die Ausführung bei einer punktierten Note (sub *c*) mit der unseren übereinstimmt, vergl. z. B.

Fig. 74.



dagegen aber in eigentümlicher Weise die bei einer Note geraden Wertes (sub *a*) sich von der unseren unterscheidet.

Und wieder ist es im letzteren Falle, also bei *a*, der Zwischenraum, der den Unterschied ausmacht!

Auf diesen Zwischenraum aber dringt hier Bach unter allen Umständen, so daß ich in meiner Ausgabe mir zur Pflicht gemacht habe, an dieser Eigentümlichkeit Bachs festzuhalten, besonders eingedenk dessen, daß diese Eigentümlichkeit nur eine für uns ist, keineswegs aber eine für ihn selbst gewesen, z. B.

Fig. 75.

Nenne ich es aber — meinetwegen in einem etwas ferneren Sinne — auch bei den Fällen sub *b*) und sub *c*) wieder nur einen Zwischenraum, wenn die Hauptnote an die Stelle der Bindung oder des Punktes tritt, um sich die Dauer dieses Punktes eben zu eigen zu machen, so kann ich zusammenfassend sagen, der Zwischenraum kehrt bei allen Doppelschlagsarten Bachs wieder: beim „Doppelschlag über einer Note" und dessen Abarten, wie sogar auch bei allen Doppelschlägen zwischen zwei Noten d. i. nach einer unpunktierten (!) oder punktierten.

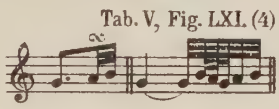
c) Der Doppelschlag „über der zweiten Note".

§ 13.

Wesen und Ausführung des Doppelschlages üb. der zweiten Note.

Und schließlich gibt es noch eine Art des ∾, die Bach unter dem Namen eines „Doppelschlages über der zweiten Note" anführt.

Allerdings spricht er davon nur ganz beiläufig in II., 4, § 24, wo er folgende Ausführung lehrt:

Fig. 76.

— beiläufig nämlich in dem Sinne, als er diese Doppelschlagsart noch durchaus nicht in seine Haupteinteilung der Doppelschläge selbst einbezieht, die nach wie vor nur solche „über" und solche „nach einer Note" unterscheidet — indessen scheint nun gerade dieser Doppelschlag, wie wir gleich sehen werden, der Vorfahre der eigentümlichen Doppelschlagsbildungen Haydns zu sein, weshalb uns denn auch die Pflicht erwächst, die neue Erscheinung einer genaueren Betrachtung zu unterziehen.

Ohne Zweifel hat der Bachsche Doppelschlag „über der zweiten Note", da er ein anderer ist als die bisher angeführten Doppelschlagsarten, schon eben aus diesem Grunde, zugleich auch wieder einen anderen und eigenen Ausdruck, u. zw. läßt sich diese Verschiedenheit des Ausdruckes am leichtesten durch Vergleiche mit jenen feststellen und erfassen.

Gehen wir vor allem der Spur des Wörtchens „über" nach, wie es in der Bachschen Bezeichnung unserer neuen Erscheinung enthalten ist, so möchte man, — freilich unbeschadet dessen, daß der eine Doppelschlag nur einfach „der Doppelschlag über einer Note", während der andere ausdrücklich (doch darum zunächst nicht eben klarer) „der Doppelschlag über einer zweiten Note" heißt — immerhin den letzteren weniger als eine selbständige Doppelschlagsart, denn vielleicht nur als eine Abart des ersteren sich vorzustellen geneigt sein. In der Tat haben die beiden hier verglichenen Doppelschlagsarten die obligate Vierzahl von Tönen gemein, wobei auch deren bekannte charakteristische Ordnung eingehalten wird: Obere Sekunde, Hauptnote, untere Sekunde und endlich wieder die Hauptnote. Doch mehr, als diese

Gemeinsamkeit sie bindet, trennt sie umgekehrt der hochwichtige Umstand, daß bei dem ordentlichen „∼ über einer Note“ die gesamte Vierzahl der Töne vom Wert der eben zu verzierenden Hauptnote selbst in Abzug gebracht wird, während beim „∼ über der zweiten Note“ die Ausführung der ersten drei Noten desselben gar auf Kosten der vorhergehenden Note geschieht. In der überraschenden Tatsache nun, daß die Ausführung einer Verzierung nicht zur Last derjenigen Note, die verziert werden soll, sondern nur zur Last einer anderen, u. zw. einer Note, deren Verzierung (d. i. Ausfüllung) von vornherein ja gar nicht beabsichtigt wird, hat man ohne Zweifel aber einen doppelten Widerspruch zu erblicken: Erstens einen solchen gegenüber dem Grundgesetz aller Manierenausführung überhaupt, in dem Sinne nämlich, als die Manieren gemäß ihrem Hauptzwecke, die Dauer einer gegebenen Note besser zu füllen, vernünftigerweise doch nur eben von dieser selbst abgezogen werden müssen, und zweitens einen solchen gegenüber der Bezeichnung „über einer zweiten Note“, die weit davon entfernt die gegebene merkwürdige Situation auszudrücken, mit der Präposition „über“ sie weit eher zu verschleiern droht.

Diese beiden sehr bedenklichen Widersprüche zu bannen, könnte man — immer auf der Suche nach dem Ausdruck unserer neuen Manier — sich daher versucht fühlen, nun um so lieber den „∼ nach einer Note“ zum Vergleich mit dem „∼ über der zweiten Note“ heranzuziehen. Hiebei finden wir fürs erste mit Befriedigung, daß die beiden Doppelschläge zwar allerdings in einer Tatsache übereinstimmen, nämlich in der normalen, daß die Manier von der Dauer der Note selbst abgezogen wird, doch werden wir dann desto stärker anderseits von dem fundamentalen Unterschied betroffen, daß im Falle des „∼ über einer zweiten Note“ die drei von der vorausgehenden Note abzuziehenden Töne des Doppelschlages gar andere sind, als sie es sonst sein dürften, wenn der Doppelschlag ein wirklicher „∼ nach einer Note“ wäre, was nämlich daraus hervorgeht, daß beim letzteren es ja durchaus nur seine eigene Ober- und Untersekunde, nicht aber die eines fremden Tones sein dürfen, die eben von diesem bezogen, ja ohneweiters doch auch ganz verschieden ausfallen könnten. Somit ist denn auch der zweite Vergleich, d. i. der zwischen einem „∼ nach einer Note“ und dem „∼ über einer zweiten Note“ leider noch nicht im Stande, die Eigenart des letzteren widerspruchslos zu erklären.

Es bleibt uns daher nichts anderes übrig, als den „∼ über einer zweiten Note“ nun gerade in dieser widerspruchsvollen Eigenart zu belassen und wir tun daher am besten, ihn solchermaßen immerhin wohl als einen „∼ über einer Note“ anzuerkennen, der aber seltsamerweise seine Ausführung auf Kosten eines fremden, d. i. des vorangehenden Tones gleichsam als dessen Parasit fordert. So mag denn nun in diesem Sinne der Scharfsinn in der Formulierung Ph. Em. Bachs nicht hoch genug anzustaunen sein, der, indem er mit den Worten „über der zweiten Note“ uns zunächst nötigt, von selbst an irgend eine erste Note zu denken, und an eine geheimnisvolle Ausführung, die offenbar zwischen einer ersten und zweiten Note ausgetragen werden soll, zugleich aber unserer Vorstellung mit dem Wörtchen „über“ einen bestimmten Weg zu weisen sucht.

Trotz solcher Treffsicherheit seiner Worte aber möchte ich gleichwohl vorschlagen, das unheilbar Widerspruchsvolle der sozusagen illegitimen Situation beim Bachschen „∼ über einer zweiten Note“ endlich ehrlicher und offener anzuerkennen und ihn — je vorbehaltloser, desto einfacher! — einen Doppelschlag „vor einer Note“ zu nennen, obgleich, wie schon gesagt wurde, durch die Sanktion einer solchen Bezeichnung das Hauptgesetz über die Ausführung der Manieren ohne Zweifel eine Erschütterung erleiden muß. —

Daß aber die Vorhaltswirkung beim Doppelschlag über der zweiten Note sich verlieren mußte, ist selbstverständlich.

B. Der Doppelschlag bei den späteren Meistern.

α) Der Doppelschlag bei Haydn.

§ 1.

gemeines
ber die
pelschlags-
ten bei
Haydn.

Haydn scheint der erste gewesen zu sein, der nach Bach die Zeichen in den mehr oder weniger ausgeschriebenen Zustand hinüberzuführen trachtete.

Jedoch schaltet er, um es gleich zu sagen, den „∼ über einer Note“, also den wirklichen Doppelschlag im Sinne Bachs, ganz aus seiner Praxis aus.

Und zwar ist es damit völlig so, als hätte Haydn diesen gar nach rückwärts verschoben. Der dadurch entstandene Doppelschlag ist nun aber ohne Zweifel kein wirklicher Doppelschlag über einer Note mehr, sondern eher als ein Doppelschlag „vor einer Note“ zu begreifen, u. zw. genau in dem Sinne, wie ich es soeben beim Bachschen „Doppelschlag über der zweiten Note“ ausgeführt habe.

Man darf aber außerdem noch diesen Doppelschlag vor einer Note bei Haydn sogar „den spezifisch Haydn'schen Doppelschlag vor einer Note“ zu nennen anfangen. Nicht allein wegen der Bach noch unbekannt gebliebenen Notierung, die ja Eigentum und Schöpfung Haydns ist, sondern weit mehr wegen des originellen Ausdrucks, den Haydn in den weitaus überwiegenden Fällen damit verbindet,. Da aber unbeschadet dieser Originalität der Doppelschlag Haydns dennoch vielfach an den „Doppelschlag nach einer Note“ oder an den „Doppelschlag über der zweiten Note“ Bachs erinnert, so werden wir demnach auch beim Haydnschen „Doppelschlag vor einer Note“ wohl noch immer genau auseinanderzuhalten und gesondert zu betrachten haben, inwiefern sein Ausdruck:

1. mit dem des Bachschen „Doppelschlages nach einer Note“ oder

2. mit dem des Bachschen „Doppelschlages über der zweiten Note“ irgendwie verwandt oder gar identisch erscheint.

Im Zusamenhang damit steht es des weiteren, daß auch die kombinierten Doppelschlagsarten im obigen Sinne eher vor, als über einer Note anzunehmen und auszuführen sind.

Somit hat nur der Doppelschlag nach einer punktierten Note allein seine alte Ausführung unverändert auch bei Haydn behalten.

§ 2.

Über d. mehrfachen Schreiarten des Doppelschlag bei Haydn i. allgemeine

Die Schreibarten des Doppelschlages bei Haydn lassen sich einteilen:

I. in ganz und voll mit großer Schrift allein ausgeschriebene und

II. in verschiedene Kompromißverbindungen von großer Schrift und anderen Hilfsmitteln.

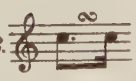
Die erstere Schreibart löst, wie wir später sehen werden, den Doppelschlagsinhalt ganz in großer Schrift auf.

Die letzteren Schreibarten aber geben nur einen Teil, u. zw. den vierten und kleinsten des Doppelschlages, der großen Schrift selbst frei, behalten aber die Hauptsache, nämlich die ersten 3 Töne, noch immer in der herkömmlichen Schrift der Manieren zurück. Da diese aber entweder aus kleinen Noten oder aus Zeichen besteht, so ergibt sich als Unterteilung der Kompromißnotierungen von selbst:

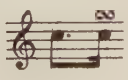
1. Die Verbindung von 3 kleinen Noten und großer Schrift,

Fig. 77. z.B. oder

2. die der Notierung sub 1) völlig äquivalente Verbindung von Zeichen „$\sim$“ und großer Schrift,

Fig. 78. z.B.  ; doch läßt wieder

3. die Notierung sub 2. für sich allein, noch eine weitere Variante zu, u. zw. insofern als Haydn das Zeichen statt zwischen die Töne der großen Schrift, noch öfter gar über der zweiten Note selbst anbringt:

Fig. 79.

Das wäre also die 3te Kompromißschreibart.

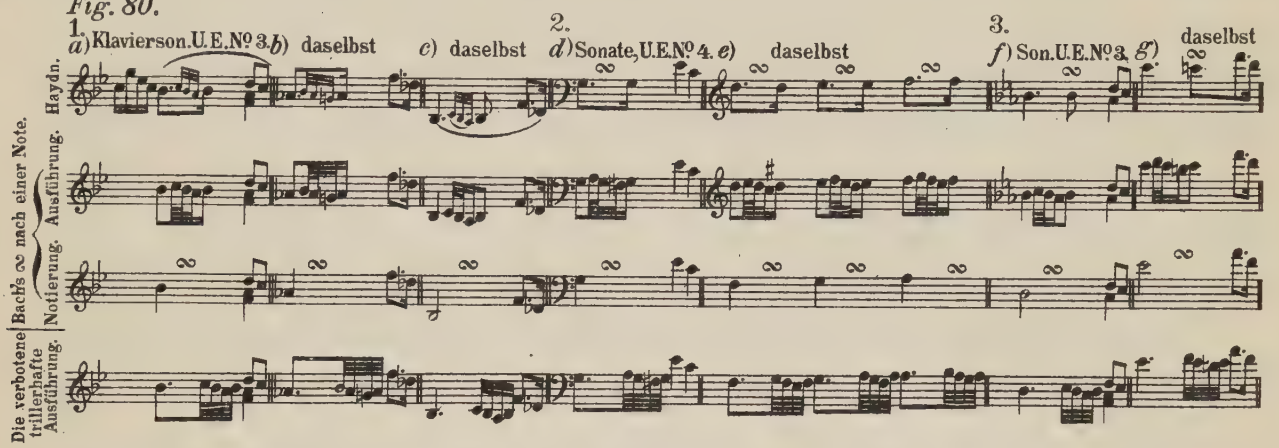
In Summa also lassen sich bei Haydn 4-erlei Schreibarten nachweisen, wobei aber noch zu beachten ist, daß er oft genug unbedachter- und ungenauerweise einfach nur z. B. das Trillerzeichen setzt und darunter doch wieder nur den Doppelschlag versteht.

§ 3.

Gemäß den im § 1 dieses Abschnittes gebotenen Auseinandersetzungen soll hier zunächst nur von Haydns „Doppelschlag vor einer Note“ die Rede sein, dessen Ausdruck sich mit dem ehemaligen „Doppelschlag nach einer Note“ bei Bach mehr oder weniger deckt.

Betrachten wir nämlich die Kompromißschreibarten Haydns in folgenden Beispielen, wobei diese nach den im vorigen Paragraphen unterschiedenen drei Kategorien der Schreibart gruppiert erscheinen und außerdem ihre Parallele mit der Bachschen Notierung erhalten:

Fig. 80.



so erkennen wir sicher unschwer, worin der Zusammenhang des Haydnschen „Doppelschlags vor der Note“ mit dem Bachschen „Doppelschlag nach einer Note“ besteht, wie anderseits auch die Momente, die sie mehr oder weniger voneinander scheiden.

Vor allem sehen wir, wie auch Haydn die trillerhafte Ausführung durchaus meidet, und strenge am Prinzip des Zwischenraumes festhält, indem er der letzten Note des Doppelschlags einen bestimmten Platz mit bestimmtem Wert (nämlich dem 4ten Teil des Gesamtwertes) anweist. Somit hat uns gerade dieser Punkt der Ausführung — zugleich ihr wichtigster! — als derjenige zu gelten, der den Zusammenhang des Haydnschen Doppelschlages mit dem Bachschen „∼ nach einer Note“ herstellt.

Dagegen vermissen wir bei Haydn den Zwang, mit der Ausführung des Doppelschlages just in der Mitte des Notenwertes zu beginnen (oder sollte gar Bach, entgegen den eigenen strengen Anweisungen in Wort und Exempel, — siehe oben Fig. 69 — zuweilen auch selbst je in diesem Punkte liberaler gewesen sein?), so daß es nichts auf sich hat, wenn man bei Haydn die Ausführung des ∼ auf irgend einen Zeitpunkt auch nach der Mitte hinausschiebt, wenn nur — und das allein ist die Hauptsache! — darunter die Ausführung der letzten, eben mit großer Schrift dargestellten Note des Doppelschlags nicht leidet, d. i. wenn diese Note ihren Platz und Wert behält, so daß der nötige Zwischenraum dadurch deutlich zum Ausdruck kommt!

Darnach kann es aber auch nicht mehr schwer fallen, einzusehen, daß in allen obigen Beispielen der Haydnsche „Doppelschlag vor einer Note“ dem Bachschen „Doppelschlag nach einer Note“ im Grunde ähnlicher ist, als er von ihm verschieden ist.

Ist dem aber wirklich nun so, so hat man nach dieser Richtung hin in der Schreibart Haydns nur einen Gewinn zu erblicken. Und zwar besteht der Gewinn der neuen Schreibarten Haydns darin, daß die wiederkehrende Hauptnote (am Ende des ∼) allemal bei *a*, *b*, *c*, *d*, *e*, *f* u. *g* mit großer Schrift dargestellt ist, oder, was dasselbe ist, man kann sagen, hier erscheint der Bachsche Zwischenraum in die große Schrift aufgenommen und streng mensuriert. Worin allein, wenn es überhaupt hier eine gibt, der Fortgang der Tradition zu erkennen ist!

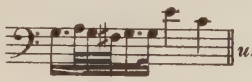
§ 4.

Doch ist dieser Gewinn von Haydn bei den einzelnen Schreibarten mit vielen Nachteilen erkauft worden, die sich nur allzusehr leider dazu eigneten, Mißverständnisse zu erzeugen.

So ist bei der ersten Schreibart — siehe die Beispiele *a*, *b* und *c* im vorigen Paragraphen — ohneweiters auch deren Nachteil ersichtlich und zwar bezieht sich dieser auf die Regel der kleinen Noten.

Bekanntlich geht diese[1]) dahin, daß alle kleinen Noten, sofern sie eine Manier bedeuten, durchaus nur von der nächstfolgenden Hauptnote, zu der sie gehören, abgezogen werden müssen. Der Regel eben selig, glaubte man daher nun auch bei den kleinen Noten des Haydnschen Doppelschlags durchaus an ihr noch festhalten und sie von der nächsten Hauptnote abziehen zu müssen, wodurch man aber notwendigerweise — und weil außerdem das Prinzip des Zwischenraumes geopfert werden mußte! — leider nur zur trillerhaften Ausführung des Doppelschlags gelangte, also gerade zu jener Ausführung die sowohl Bach als Haydn widerspricht. Und so wird in der Tat die trillerhafte Ausführung des Haydnschen Doppelschlags bis zur Stunde sowohl von Instrumentalisten und Sängern als leider auch von den Herausgebern in ihren Ausgaben Haydnscher Werke ausschließlich angewendet. Das Mißverständnis, das bei der Geltendmachung der alten Regel auch für die neue Schreibart des ∾ bei Haydn obwaltet, ist aber folgendes: Man übersieht, daß jene (d. i. die Regel) sich durchaus nur auf solche kleine Noten bezieht, die, wie z. B. der Vorschlag, Anschlag, Schleifer u. s. w. schon durch sich allein, das will sagen, ohne weitere Beihilfe, die Manier nicht nur andeuten, sondern auch fertigstellen, keineswegs aber auch auf solche kleine Noten, die, wie eben die Haydns — nach dessen eigenem Wunsch — mit der nächsten (wohlgemerkt aber in großer Schrift dargestellten) Note vereint, gerade nur erst in dieser Unzertrennlichkeit die volle Manier bedeuten und erschöpfen. Das heißt: So lange bei Haydn auch noch die letzte Hauptnote mit zum ∾ gehört, also Teil dieser Manier ist — und dieses ist doch wahrhaftig unbestreitbar! — kann man nicht zugleich schon nur die ersten drei kleinen Noten allein (bloß weil sie klein sind!) für die fertige Manier des ∾ ausgeben. Darf man das letztere aber nicht tun, so entfällt von selbst dadurch auch die weitere Möglichkeit, die alte Regel noch auf die kleinen Noten in Haydns Schreibart mit Berechtigung anzuwenden. Oder noch anders: den letzteren gerade den Charakter einer Ausnahme zuzubilligen setzt voraus, daß man eben weiß, wie sie — nicht wohl allein, sondern nur eben in Verbindung mit der nachfolgenden Note der großen Schrift! — eigentlich den ausgeschriebenen ∾ vorstellen, und wie sie dadurch von selbst aus jener Regel herausfallen.

Der Nachteil der zweiten Schreibart bei *d* und *e* ist ebenfalls allzu ersichtlich. Denn wollte man diese Fälle genau nach der Regel erledigen, die für die Ausführung eines wirklichen Doppelschlags nach einer punktierten Note (vergl. Fig. 73) gilt — und diese ist bei Haydn dieselbe wie bei Bach geblieben — so müßte ja die Hauptnote dort wieder erscheinen, wo der Punkt beginnt, wodurch es dann gar zwei Hauptnoten gäbe:

Fig. 81.

Die Fälle bei *d* und *e* jedoch gegen die Regel zu spielen, setzt voraus, daß man mit Haydn anormalerweise das Zeichen des Doppelschlags zwischen den beiden Noten, ähnlich wie die kleinen Noten bei der vorigen Schreibart, wieder eben weniger selbst für einen fertigen und wirklichen „Doppelschlag zwischen zwei Noten“ (nach einer punktierten) annimmt, als vielmehr für einen Teil des „Doppelschlags nach einer Note“, dem erst die nachfolgende Note der großen Schrift den unentbehrlichen Endpunkt verleiht und damit auch den postulierten Zwischenraum!

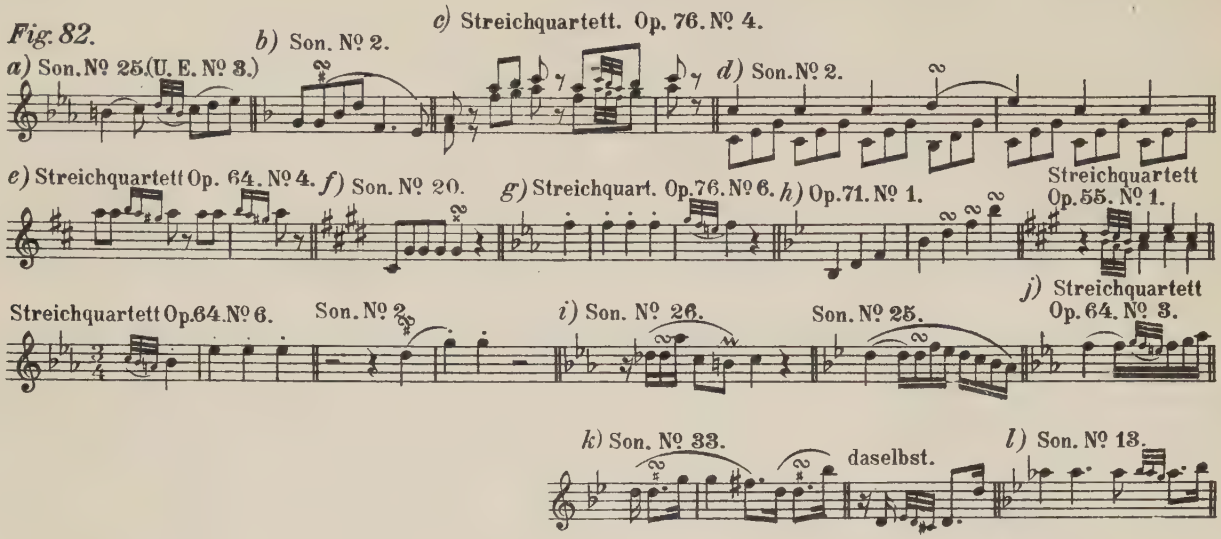
Wohl aber die ärgste Unvorsichtigkeit begeht Haydn mit der dritten Schreibart bei *f* und *g*. Denn hier notiert er gar einen ∾ über einer Note, wo er nicht im geringsten an einen solchen denkt. Nicht nur, daß er in solchem Falle gar nicht wünscht, daß der ∾ dort beginne, wo die Note steht, oder gar eine trillerhafte Ausführung eben aus diesem Grunde angewendet werde, meint er vielmehr, der ∾ habe, wie wir wissen, bereits aufzuhören dort, wo die Note steht und diese sei eben der Endpunkt, wie zugleich auch der Zwischenraum des ∾. Der Doppelschlag über einer Note steht hier also für einen Doppelschlag, der gar vorausgeht und dessen Ausdruck, wie wir bereits festgestellt haben, mindestens in den oben angeführten Beispielen, eher für den eines „Doppelschlags nach einer Note“ oder was dasselbe, „zwischen zwei Noten“ im Sinne Bachs zu halten ist.

---

[1]) Vergl. II., 1, § 23: „Allé durch kleine Nötgen angedeutete Manieren gehören zur folgenden Note; folglich darf niemals der vorhergehenden etwas von ihrer Geltung abgebrochen werden, indem blos die folgende so viel verliehrt, als die kleinen Nötgen betragen, Diese Anmerckung ist um so viel nöthiger, je mehr gemeiniglich hierwider gefehlet wird u. s. w.“ und daselbst § 24, den ich in der Einleitung S. 5 bereits citiert habe.

§ 5.

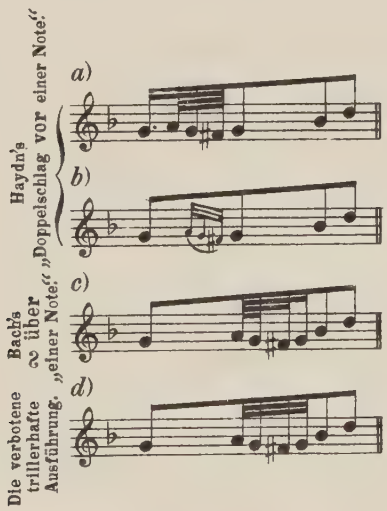
Betrachten wir aber die Anwendung des Doppelschlages vor einer Note in folgenden Beispielen Haydns:

Fig. 82.

a) Son. Nº 25. (U. E. Nº 3.)
b) Son. Nº 2.
c) Streichquartett. Op. 76. Nº 4.
d) Son. Nº 2.
e) Streichquartett Op. 64. Nº 4.
f) Son. Nº 20.
g) Streichquart. Op. 76. Nº 6.
h) Op. 71. Nº 1.
Streichquartett Op. 55. Nº 1.
j) Streichquartett Op. 64. Nº 3.
Streichquartett Op. 64. Nº 6.
Son. Nº 2.
i) Son. Nº 26.
Son. Nº 25.
k) Son. Nº 33.
daselbst.
l) Son. Nº 13.

so finden wir, im Gegensatz zum Ausdruck des ∼ bei den Beispielen des § 3, den Ausdruck des Doppelschlages hier nicht unähnlich gar dem des Bachschen „Doppelschlages über der zweiten Note", haben aber dabei (d. i. beim Haydnschen Doppelschlag) zugleich wohl die Empfindung auch noch durchaus neuartiger Wendungen, die nur eben dadurch möglich wurden, daß Haydn den Doppelschlag vor einer Note durchaus nicht, wie Bach, bloß auf einige wenige Situationen beschränkte — vergl. das eigene Beispiel Bachs zum „Doppelschlage über der zweiten Note" in § 13 des vorhergehenden Abschnittes — sondern auch noch für unzählige andere und verschiedene Situationen fruchtbar macht.

Die Psychologie des neuen Haydnschen Ausdruckes wird aber am besten klar werden, wenn wir die Ausführung seines ∼ z. B. in Fig. 82 *b*) durch Kontraste beleuchten:

Fig. 83.



Auch hier erscheint wieder die Tatsache, daß bei Haydn — siehe *a* und *b* — die Hauptnote am Ende der Manier stehen bleibt, und dadurch den Zwischenraum ermöglicht, als jenes Moment, das uns die verschiedenen Ausdrücke gegeneinander abgrenzen und voneinander unterscheiden läßt. Das Resultat aber ist folgendes:

Ein voller Gegensatz tritt hervor im Vergleich des Haydnschen ∼ zur trillerhaften Ausführung bei *d*, bei der der Zwischenraum verloren geht und der gewünschte Wert einer Achtelnote auf bloß ein 32tel reduziert erscheint.

Schon viel näher aber (siehe c) rückt an den Haydnschen Doppelschlag der Bachsche „Doppelschlag über einer Note“ (der spezifische Doppelschlag Bachs), heran, denn: weisen beide, miteinander verglichen, nun wohl den Zwischenraum als gemeinsames Merkmal auf, so unterscheiden sie sich dagegen im übrigen nur dadurch, daß bei Bach die Hauptnote die Hälfte, d. i. ein 16^{tel}, dagegen bei Haydn ihren vollen Wert, d. i. ein 8^{tel} behält. Der letztere Unterschied wurde indessen nur dadurch möglich, daß ja bei Bachs „Doppelschlag über einer Note“ die Manier wirklich von der Hauptnote abgezogen, während bei Haydns „Doppelschlag vor einer Note“ die Ausführung durchaus nicht auf Kosten der Hauptnote geschieht. Was des weiteren nun aber zur letzten Erkenntnis führt, daß der Haydnsche „Doppelschlag vor der Note“ in den obigen Beispielen somit in der Tat noch weitaus am nächsten doch nur eben dem Bachschen „Doppelschlag über der zweiten Note“ steht, mit dem jener 1^{tens}: die Ausführung der ersten drei Noten des ∼ unbedingt nur auf Kosten der vorausgehenden Note, 2^{tens}: das Stehenbleiben der Hauptnote auf dem ihm durch die große Schrift zugewiesenen Ort, 3^{tens}: das Einhalten des Zwischenraumes und 4^{tens}: die Vermeidung der trillerhaften Ausführung gemein hat.

In allen diesen Fällen hätte sich Ph. Em. Bach, wenn er das erreichen wollte, was Haydn intendiert, vielleicht nur helfen können, wenn er die Wendungen mit großer Schrift dargestellt und sie genau in den Takt eingeteilt hätte.

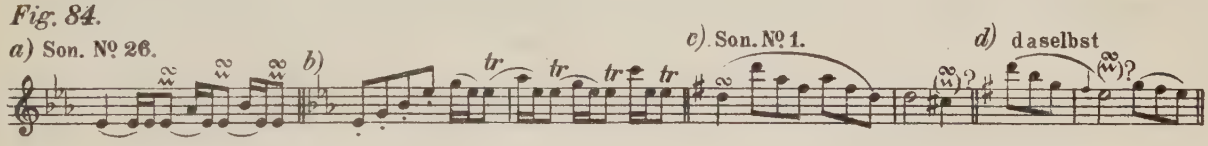
§ 6.

Über die k
binierte
Arten d
Doppelsc
ges.

Mit der Verwandlung des echten Bachschen „Doppelschlags über einer Note“ in einen „Doppelschlag vor einer Note“ scheint sich bei Haydn aber auch der wahre ursprüngliche Bachsche Charakter der kombinierten Arten des Doppelschlags, des „$\overset{\sim}{\sim}$“ und des „$\overset{\sim}{\sim}$“ von selbst verwischt zu haben.

Zwar schreibt er noch gelegentlich, wie bei Fig. 84, *a*):

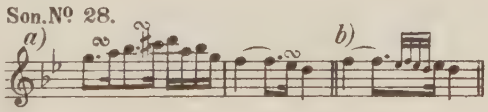
Fig. 84.



aber das Zutrauen zur Schreibart schwindet, wenn man sieht, wie er dasselbe auch so schreibt, wie bei *b*). Angesichts solcher Unbestimmtheit darf man die Vermutung wagen, er habe vielleicht dann auch bei *c* und *d* eher einen $\overset{\sim}{\sim}$ gemeint, als bloß den einfachen ∼.

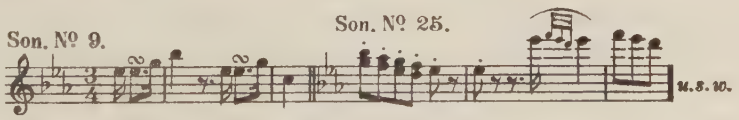
Schwierig ist es aber auch zu entscheiden, ob nicht der $\overset{\sim}{\sim}$, wie der ehemalige ∼ über einer Note, nach rückwärts verschoben werden solle. Vielleicht tue ich Haydn daher nicht Unrecht, wenn ich z. B. bei:

Fig. 85.



einen verschobenen $\overset{\sim}{\sim}$ (statt ∼), wie bei *b*, vermute, so daß die Hauptnote mit Zwischenraumwirkung nun auch wirklich dort zu stehen hat, wo sie die Schreibart hinstellt (?).

Die Rückwärtsschiebung des „$\overset{\sim}{\sim}$“ vollzog sich etwas weniger zweideutig:

Fig. 86.

sofern man diesen Ausdruck für überhaupt verwandt halten darf dem Bachschen „$\overset{\sim}{\sim}$“.

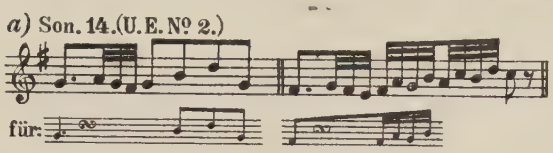
§ 7.

r „Doppel-
lag nach
ner punk-
ten Note".

Für den Doppelschlag nach einer punktierten Note benützt Haydn entweder 1^{tens} die große Schrift, oder 2^{tens} seine neuen Kompromißschreibarten, nur daß er bei den letzteren das Zeichen ∾, wenn er es statt der drei kleinen Noten anwendet, durchaus über der Note, nicht also auch zwischen den Noten setzt.

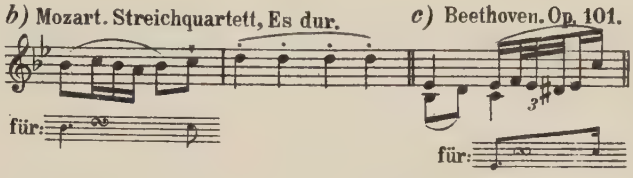
Betrachten wir Beispiele einer voll ausschreibenden Schreibart bei ihm:

Fig. 87.



womit auch weitere Beispiele verglichen werden können:

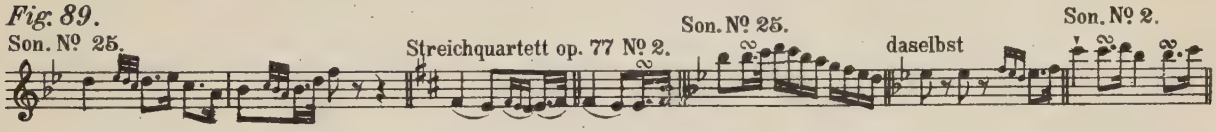
Fig. 88.



so finden wir in dieser Ausführung durchaus die Tradition Bachs aufrecht erhalten, unbeschadet dessen, daß dabei weder von der Verkürzung der auf den Punkt folgenden Noten Gebrauch gemacht, noch auch sonst immer — vom Schnellen abgesehen — der Zeitpunkt des Doppelschlagsanfanges (siehe die Beispiele Fig. 72 u. 73) etwa ganz so gewählt wurde, wie es Bach vorschreibt.

Als Beispiele seiner Kompromißschreibarten seien aber folgende angeführt:

Fig. 89.



Wie man sieht, wird auch hier wieder die Hauptnote am Ausgang der Manier mit großer Schrift ausgeschrieben und an den Platz gestellt, der ihr in Wirklichkeit (auch der Lehre Bachs nach) zukommt. Der Zwischenraum erscheint fixiert, wodurch dem Spieler das Problem der Verkürzung vom Halse geschafft wird. Indessen kehren, von diesen Vorteilen abgesehen, die im § 4 erwähnten Nachteile der Schreibart wieder, so daß nicht selten unüberlegte oder ununterrichtete Spieler eben wegen der Schreibart entweder die Regel von den kleinen Noten anzuwenden oder gar den ∾ über der Note nun wirklich als einen solchen auszuführen plötzlich Lust finden, statt gerade umgekehrt — bei etwas genauerer Überlegung — aus der Art, wie Haydn im Dienste des hier doch sicher nicht mißzuverstehenden „Doppelschlags nach einer punktierten Note" das Zeichen ∾ gar über einer Note setzt, Rückschlüsse selbst auf die übrigen Fälle zu ziehen, bei denen er das Zeichen ∾ leider ebenfalls über einer Note anbringt, und somit zum gleichartigen Resultat zu gelangen, daß nun alle Doppelschläge bei Haydn nur vor der mit großer Schrift fixierten Hauptnote auszuführen sind!

§ 8.

s Endre-
at in Be-
auf die
lschlags-
ten bei
laydn.

Zusammengefaßt lautet das Ergebnis wie folgt:

Ein wirklicher „∾ über einer Note" im Sinne Bachs dürfte bei Haydn kaum mehr anzutreffen sein. Wo immer ein ∾ über einer Note steht, wird der Fall den bisher erörterten Fällen mit Leichtigkeit einzureihen sein. Allemal behält die große Schrift Recht und unbeirrt durch das ∾-Zeichen hat man — nach Ausführung der drei durch das Zeichen geforderten Noten des Doppelschlags auf Kosten der vorausgehenden Note — die verzierte Note wirklich dort zu spielen, wohin die Schreibart der großen Schrift sie stellt.

Dasselbe versteht sich auch von dem Fall, wo Haydn statt des ∾-Zeichens mit kleiner Schrift drei kleine Noten ausschreibt.

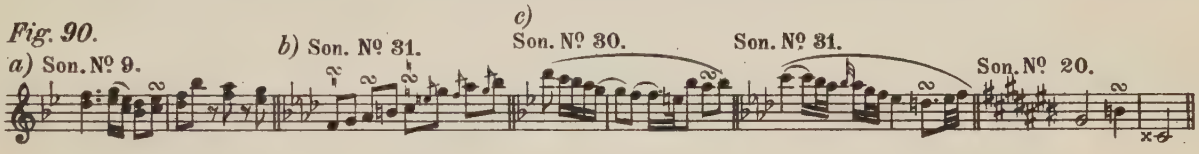
Während somit noch bei Bach die Hauptnote gern unbetont blieb und die drei kleinen Nötchen, die ihr vorausgingen, zugleich ihr den Akzent vorwegnahmen, indem sie auf dem rhythmisch stärkeren Taktglied einsetzten, so behält dagegen die Hauptnote bei Haydn ihre gute Betonung am liebsten für sich selbst, was nur dadurch möglich wird, daß jene kleine Tongruppe ihr rhythmisch schwach vorausgeht.

Im Grunde ist der Haydnsche Doppelschlag daher ein „Doppelschlag vor einer Note“ und ähnelt eher dem Zwischendoppelschlag oder dem „Doppelschlag über der zweiten Note“ bei Bach. Wohl aber hat sich der Doppelschlag nach einer punktierten Note ganz so erhalten, wie ihn Bach lehrte.

Doch über all das hinaus bleibt es das Wichtigste zu erkennen, daß, wie immer man Haydns Schreibart auch auffassen möge, niemals noch bei ihm unsere trillerhafte Ausführung des ∼ stattfinden dürfe. Ich möchte sagen, einfach aus Mangel an Gelegenheit, wenn mir schon der Beweis nicht geglaubt würde. Dieser aber besteht darin, daß die meisten Doppelschläge Haydns entweder ausschreibender Natur sind, wie Fig. 80 (nach einer Note) und Fig. 89, oder den nach rückwärts verschobenen ∼ samt all den neuen Anwendungen davon vorstellen (Fig. 82), welche Fälle eben von Haus aus das Stehenbleiben der Hauptnote am Ende der Verzierung fordern, so daß einfach schon dadurch allein unsere Art, ohne Aufenthalt der Hauptnote zur nächsten Note hinüberzuführen (das, was Bach trillerhaft fand) ganz und gar unmöglich wird.

Der trillerhaften Ausführung auszuweichen würde ich daher aber auch in Fällen empfehlen, deren Lösung trotz all den obigen Klarstellungen mindestens noch zweifelhaft sein darf:

Fig. 90.

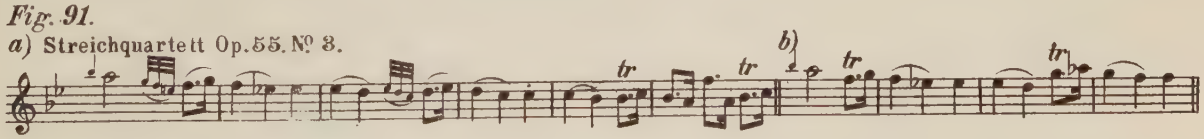


Ich will damit sagen: wem es etwa hier nicht passen möchte, den ∼ zu verschieben und wer lieber hier einen wirklichen ∼ über einer Note annimmt, tut immer noch besser, unter allen Umständen den Zwischenraum anzubringen, als glattweg an die nächste Note anzuschließen. Das folgt für mich wenigstens aus dem oben gegebenen Beweise.

Somit wäre nun, wohl in dem größeren Teil der Fragen, zu denen die Werke Haydns Anlaß geben könnten, eine unbedingte Sicherheit und erfreuliche Klarheit gewonnen. Was wahrlich nicht wenig ist, auch wenn ein anderer Teil der Fragen noch in Zweifeln steckt. Haben wir aber soeben gesehen, wie auch der Zweifel von nun an mindestens Metode haben darf, und er schließlich nur mehr zu einer Wahl führt, bei der der Geschmack das letzte Wort zu reden hat, — was ja nicht das Schlimmste ist, — so darf man auch dieses Resultat nicht ein ungünstiges schelten.

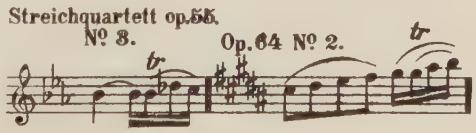
Es bleibt noch zu bemerken übrig, daß Haydn, wie schon übrigens in § 2 dieses Abschnittes gesagt wurde, in lässigen Stunden auch einen Triller für einen ∼ schreiben konnte und sich eine Schreibart entwischen ließ, wie bei Fig. 91, *b*), die ganz unzweifelhaft nach der Parallelstelle bei *a*) eine Verwechslung von Triller und „∼ vor einer Note“ erweist.

Fig. 91.



So daß man sich versucht fühlt auch in Fällen wie:

Fig. 92.



anzunehmen, hier stünde Triller für „∼ vor einer Note“.

β) Der Doppelschlag bei Mozart.

§ 9.

rtsetzung r neuen reibarten ydns bei Mozart.

Über den Doppelschlag bei Mozart sei in Kürze folgendes bemerkt:

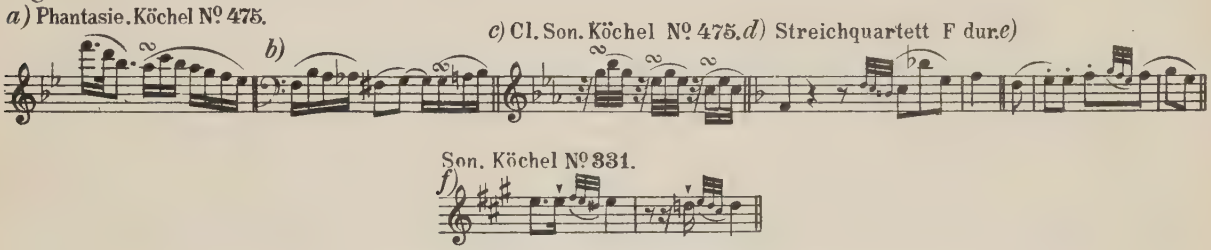
In einem Beispiele aus der D-dur-Sonate (Köchel 311) sieht man ihn förmlich mit dem Problem der Schreibart ringen:

Fig. 93.

schließlich bekennt er sich zur Form bei c, die eben die Haydnsche ist.

In der Tat setzt Mozart im großen und ganzen Haydns Auffassung und Schreibart fort. Es kehren bei ihm wieder z. B. die folgenden Ausdrücke und Notierungen des Haydn'schen „Doppelschlages vor einer Note“:

Fig. 94.



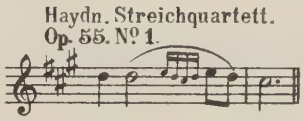
§ 10.

ie andere, n Mozart vorzugte hreibart.

Worin Mozart aber von Haydn abweicht, ist der stete Gebrauch der ausgeschriebenen vier kleinen Noten für den Doppelschlag zwischen zwei Noten, gleichviel ob nach einer unpunktierten oder punktierten Note.

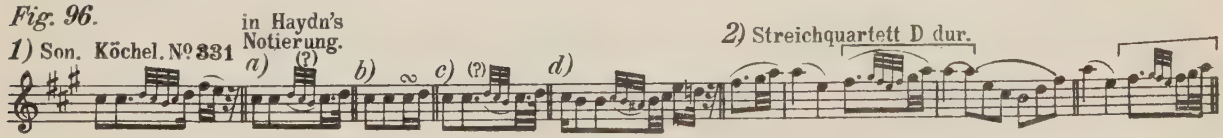
Es ist sehr zu bedauern, daß diese Schreibart, die Haydn in Instrumentalwerken nur sehr selten gebraucht hat, wie z. B.:

Fig. 95.



bei Mozart einen so breiten Platz einnimmt, denn unter allen Schreibarten des ∼ ist diese wohl die allerschlechteste. Man frägt sich mit Recht, wozu die Mühe des Ausschreibens, wenn ohnehin hinter dem Zeichen: ∼ gewiß niemand andere Töne vermutet? Über den Zwischenraum aber gibt diese noch weniger Aufschluß als jede andere Schreibart. Und hat man noch bei Haydn den Vorteil eines durch die große Schrift fixierten Zwischenraumes (besonders nach punktierten Noten) genossen, so entfällt hier dieser Vorteil ganz, so daß so manches Mal ein Zweifel entsteht, wo denn die Hauptnote ihren Platz zu erhalten habe, z. B.:

Fig. 96.



Eigentlich wäre hier so, wie bei *a* oder *b* zu spielen, der Regel (vgl. § 7, S. 64) entsprechender, jedoch raten sowohl der Paralleltakt (*d*) als auch die Begleitung der linken Hand eher zur Form bei c (vgl. § 13, S. 57 und § 5, S. 62) als jener Form, die Mozart im Auge gehabt haben dürfte.

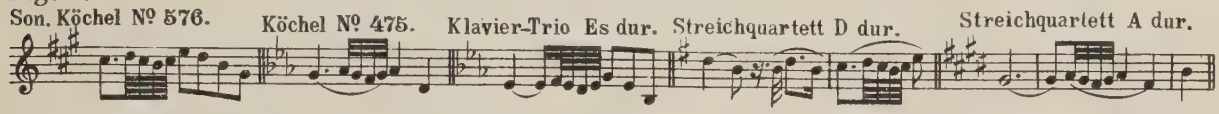
[1]) Diese originelle Notierung (siehe die „Urtext“-Ausgabe) würde sich meiner Ansicht nach sehr gut eignen, in instruktiven Ausgaben der klassischen Werke die verschiedenartigen Schreibmetoden Haydns, die ja auch auf Mozart und Beethoven übergiengen, eventuell zu vertreten.

§ 11.

Über d Problem Zwisch raumes Mozar

Besonders aber ist es die Frage nach dem Zwischenraume, die im selben Maße schwieriger und drohender wird, je nichtssagender die Schreibart ist. Man weiß nicht recht: wünscht Mozart den Zwischenraum oder nicht? Aus der ausschreibenden Art, wie z. B.:

Fig. 97.



wäre man versucht, zu schließen, er habe nur in solchen Fällen, in denen er es ausdrücklich ausschrieb, glatten Anschluß an die nächste Note verlangt, so daß alle anderen Fälle e contrario mit Zwischenraum auszuführen seien.

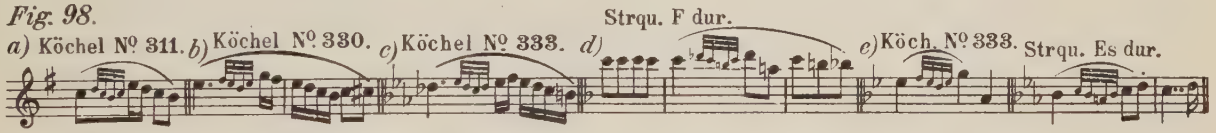
Dadurch aber, daß an Stellen, wo Haydn, geschweige denn Bach, gerne noch den ∼ gebrauchten, Mozart statt des letzteren einen Triller schreibt, u. zw. einen gar nicht mißzuverstehenden Triller (da meistens auch der Nachschlag hinter dem Triller ausgeschrieben ist), könnte man anderseits auf den Gedanken gebracht werden, daß bei Mozart im großen und ganzen der Doppelschlag an künstlerischem Gebrauchswert viel verloren hat. Bedenkt man dann, daß dieser Gebrauchswert meistens eben durch den Triller ersetzt wird, so daß der Triller sozusagen die gebrauchteste Manier Mozarts geworden ist, wäre es da zu verwegen, zu folgern, daß bei Mozart den Doppelschlag in der ehemaligen Prestoformel Bachs, also trillerhaft auszuführen, vielleicht kein Unding mehr sei?

In der Tat ist bei Mozart die Bevorzugung des Trillers vor dem ∼ ein so sprechendes Symptom, daß man — was sich bei Haydn noch kraft der Situation von selbst immer verbot — hier bei Mozart bereits anzunehmen wagen darf, daß nämlich ein glatter Anschluß des ∼ an die nächste Note ohne Zwischenraum möglich sei.

Wer weiß, ob nicht gerade auf Mozart die Ausführung des ∼, wie sie bei uns heutzutage gang und gäbe ist, am prägnantesten zurückzuführen ist?

Somit sei zugegeben, daß Stellen, wie z. B.:

Fig. 98.



eventuell auch ohne Bach-Haydnschen Zwischenraum ausgeführt werden dürfen.

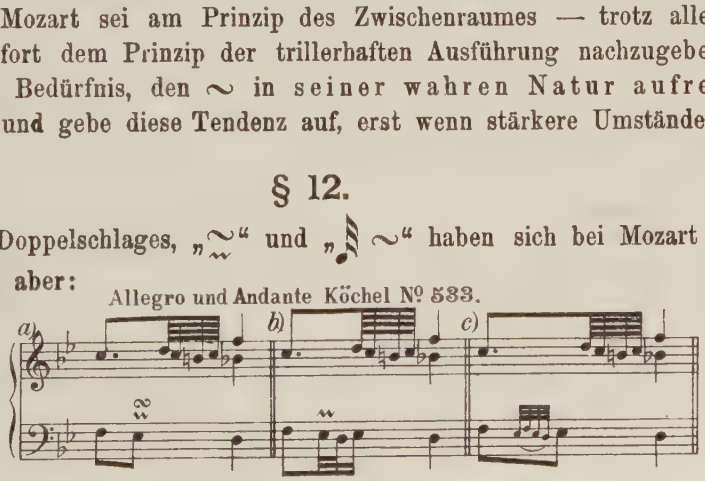
Die Situation ist jedenfalls schwierig und unklar, die Schreibart aber so, daß sie nicht den geringsten Aufschluß über das Problem geben kann. Beide Meinungen, die für den Zwischenraum, und die gegen denselben, sind genügend fundiert, und zwischen ihnen mit Sicherheit zu entscheiden, wird vielleicht nie gelingen wollen. Es bleibt daher nur eine unmaßgebliche Geschmacksäußerung von mir, wenn ich sage, auch bei Mozart sei am Prinzip des Zwischenraumes — trotz allem — festzuhalten immer noch besser, als sofort dem Prinzip der trillerhaften Ausführung nachzugeben. Ich für meinen Teil wenigstens habe das Bedürfnis, den ∼ in seiner wahren Natur aufrechtzuerhalten, so lange als es nur geht, und gebe diese Tendenz auf, erst wenn stärkere Umstände dazu zwingen, wie z. B. bei Fig. 98, *e*.

§ 12.

Die Abs des Dop schlag

Die Abarten des Doppelschlages, „$\overset{\sim}{\sim}$“ und „$\overset{\sim}{\sim}$ ∼“ haben sich bei Mozart noch mehr als bei Haydn verloren. Die Stelle aber:

Fig. 99.



würde ich wie bei *b* auszuführen vorschlagen, wenn man nicht schon von vornherein Lust hat, den $\overset{\sim}{\sim}$ in diesem Falle nach rückwärts (im Haydnschen Sinne), wie bei *c*, zu schieben.

γ). Der Doppelschlag bei Beethoven.

§ 13.

Prinzipieller Anschluß auch Beethovens an Haydns Schreibart.

Beethoven bedient sich der Schreibart Haydns und Mozarts, — besonders in den Werken der ersten Periode, — verdrängt aber den ∼ noch mehr als Mozart.

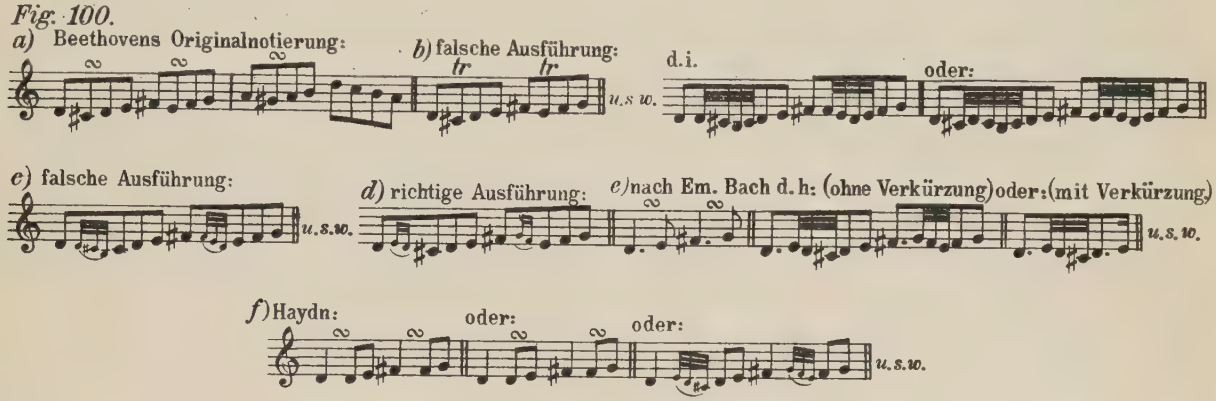
In diesem Sinne verringert sich die Zahl der Probleme von selbst. Soviel im allgemeinen.[1])

§ 14.

Über einige umstrittene Einzelfälle.

Hervorgehoben seien hier indessen noch einige besonders umstrittene Fälle, von denen jeder zu wichtigen Betrachtungen herausfordert.

Der erste Fall betrifft den ∼ in der Klaviersonate op. 3:

Fig. 100.

Diesen ∼ (vergl. Fig. 100, *a*) wie bei *b*) auszuführen, wie wir es eben nach unserer falschen Art der trillerhaften Ausführung des ∼ ohne Zwischenraum tun, verbietet am heftigsten der Charakter der Stelle selbst. Besonders ist es das Hineinzerren des Tones *h*, das hier aus einem später zu erörternden Grunde absolut nicht hineinpassen will.[2])

Am selben Übel leidet auch die Ausführung bei *c*) im Sinne des spezifisch Haydnschen „Doppelschlages vor einer Note", den ja Beethoven sonst ziemlich oft gebrauchte.

Die natürlichste Lösung dieser merkwürdigen Stelle aber scheint mir eine bis nun noch nicht versuchte, nämlich die bei *d*).[3]) Scheinbar ganz und gar unregelmäßig, gewinnt sie bei näherer Betrachtung just an Gründen der Gesetzmäßigkeit. Mir wenigstens sagt die Empfindung, die Schreibart Beethovens verrate an dieser Stelle schon durch die Art allein, wie die Achtel aufeinander folgen, — also gleichsam an sich, d. i. ohne selbst den ∼ noch mit in Rechnung zu bringen! — die offenbar zugrunde liegende latente Struktur gar eines Doppelschlages nach einer punktierten Note, und stehe hier, zumal dann mit ∼ versehen, erst recht daher nur für einen solchen, also z. B. annähernd für die Schreibart Ph. Em. Bachs (vergl. *e*) oder, was dasselbe, für die Haydns bei *f*. Vergleicht man nun aber

---

[1]) Es ist daher falsch, wenn Herausgeber oder Lehrer den „∼ über einer Note" bei Beethoven, statt ihn im Sinne Haydns vor der betreffenden Note auszuführen, gar im Sinne Bachs von ihr selbst in Abzug bringen.

[2]) Just diese Ausführung aber, die ja doppelt unstatthaft ist, u. zw. erstens an sich wegen der trillerhaften Art und zweitens an dieser Stelle selbst wegen der psychologischen Bedeutung derselben empfiehlt z. B. die „Ornamentik" von Ludwig Klee (Leipzig, Breitkopf & Härtel), ein Werkchen, vor dem — bei dieser Gelegenheit — leider dringendst gewarnt werden muß, da es die Abhandlung der Materie nirgends auf eine solide historische und künstlerisch-psychologische Basis stellt, und daher nur allzu oft zu ebenso willkürlichen, als möglichst verfehlten Resultaten gelangt.

[3]) Erfreulicherweise finde ich in d'Alberts neuer Beethoven-Ausgabe (bei Otto Forberg, Leipzig) die Ausführung fast in demselben Sinne

Fig. 101. mit: *u.s.w.* angegeben.

des weiteren die Ausführung bei *d* mit denen bei *e* und *f*, so fällt gleichwohl als der hauptsächlichste Unterschied sofort auf, daß dort bei *d* außer der letzten Note des ∾, — die doch auch schon bei *f* (Haydns Notierung) in die große Schrift aufgenommen und fixiert ist, — immerhin auch noch die der letzten Note vorausgehende Note *cis*, also die vorletzte Note des Doppelschlages mit in die große Schrift übernommen wurde. Wenn somit zugegebenermaßen weder Bach noch Haydn bei der Ausführung des Doppelschlages nach einer punktierten Note eine solche Fixierung auch der vorletzten Note verlangten, was ja zwei Zwischenräume bedeutet hätte, so scheint Beethoven, mindestens eben hier, aus eigenem einen solchen neuen Ausdruck gewünscht zu haben. Es ist nur zu bedauern, daß er hiefür eine so unvorsichtige Schreibart gebraucht hat.

Mit anderen Worten: es scheint mir der Charakter des *a* schon von Haus aus mehr nach den Ausführungen bei *d*, *e* und *f* zu gehen, als nach denen bei *b* und *c*. Und immerhin näher noch, als *b* und *c* dem *a* stehen, scheint mir *d* dem *e* und *f* zu stehen. Und so könnte man *a* kurzweg als einen Doppelschlag bezeichnen, der zwar, äußerlich betrachtet, scheinbar nur einen „∾ über (d. i. eigentlich vor) einer Note“ vorstellt, im Grunde aber, — den Inhalt der ganzen mit großer Schrift dargestellten Notengruppe ins Auge gefaßt und miteinbegriffen — gar einen „∾ nach einer punktierten Note“ andeutet, und daher ausnahmsweise, von diesem Standpunkt aus gesehen — und das ist die Pointe der Beethovenschen Schreibart im obigen Beispiel! — noch ausgeschriebener erscheint als selbst der Doppelschlag Haydns (vgl. bei *f*), nämlich um den vorletzten Ton des ∾ mehr.

Es gehört somit dieses Beispiel bei Beethoven eher in die Kategorie jener Fälle (vergl. Fig. 29, 32, 59 u. s. w.) bei denen der Autor, da er das Zeichen der Manier setzt, weniger eben damit etwa den Wunsch ausdrücken will, diese selbst an Ort und Stelle vollinhaltlich ausgeführt zu sehen, als vielmehr dem Spieler die generelle Anweisung gibt, die gesamte Figur — wohlgemerkt also auch in Verbindung mit den Noten der großen Schrift — auf den Stand des Ausdruckes zu bringen, den das Zeichen andeutet, wozu aber nämlich in unserem Beispiele, bei den doch bereits vorhandenen und gut fixierten vier Achteln, eben nur mehr jene zwei kleine Noten (s. bei *d*) zu addieren nötig ist.

Um die Situation noch deutlicher zu machen, führe ich an einerseits als Fall der Identität die Stelle in Mozarts Rondo A-moll:

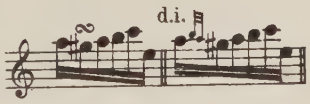
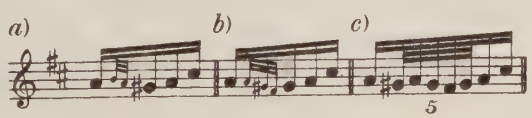
Fig. 102.

anderseits aber als Beispiel eines lehrreichen Unterschiedes eine nicht minder umstrittene Stelle in Beethovens Sonate A-dur, op. 2,:

Fig. 103.

Liegt nämlich auch hier, bei dem letzten Beispiel Beethovens, die Situation zwar genau so, wie bei den beiden vorigen anderen Beispielen, so möchte ich gleichwohl dabei den Einfluß des Tempo durchaus nicht unberücksichtigt lassen, das sicher auch den ursprünglichen Wunsch des Komponisten mitbestimmt.

So meine ich, daß obige Stelle (Fig. 103):

Fig. 104.



wie bei *a*) (also genau so wie Fig. 100 *d* und Fig. 102) auszuführen, wegen des langsameren Tempo, das uns den Inhalt wohl zu mager erscheinen ließe, weniger anzuraten wäre, daß sodann die Lösung bei *b*) wohl schon zu einer füllenderen Wirkung führt, wobei obendrein die Regel der Ausführung im Sinne des „spezifisch Haydnschen ∾ vor einer Note“ genau beobachtet wird, daß schließlich aber, wegen noch

weiteren Zuwachses an Toninhalt, die Gesamtfigur vielleicht um etwas zu viel belastet erschiene durch die Ausführung bei *c*), die vom Gedanken des „∼ nach der Note“ ausgeht. Und so möchte ich daher am ehesten eben die Lösung bei *b*) empfehlen.[1])

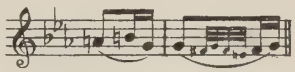
Ein anderer Fall betrifft folgende Stelle aus der Klaviersonate op. 109.[2])

Fig. 105.

Diese ist ganz vereinzelt bei Beethoven und vielleicht auch in der gesamten Literatur. Das Seltsame an ihr ist hier das „Schnellen“ gar am Ende der Manier, die ja unzweifelhaft ein prallender Doppelschlag (≋) ist, während Bach, wie wir wissen, den letzteren mit dem Schnellen anfangen läßt. Jedenfalls eignet sich dieses Beispiel ganz vortrefflich dazu, zu beweisen, daß in einer solchen Beschleunigung ein eigener Ausdruck immerhin enthalten sei. Und daß es gerade Beethoven ist, der trotz seiner Richtung auf das allergrößte und allerhauptsächlichste den Ausdruck in so armseligen zwei Zweiunddreißigsteln sucht, will hier viel sagen. Vielleicht bekehrt just dieses Beispiel so manchen Ungläubigen zum Glauben, daß in den vielen Forderungen Ph. Em. Bachs, die äußerlich so kleinlich und im Grunde unwichtig scheinen mögen, immer eine Richtung auf den Ausdruck (ganz wie bei Beethoven) unzweifelhaft enthalten ist, und daß es, eben um des Ausdrucks willen, nicht einerlei sein kann, wie man Ph. Em. Bach zu lesen und zu spielen versteht.[3])

Im übrigen schließt sich, wie gesagt, Beethoven dort, wo er den ∼ gebraucht, eher Haydn und Mozart als Bach an. Und so möchte ich z. B.:

Fig. 108.



den ausgeschriebenen „≋“ aus op. 81ª, eher im Sinne Haydns nach rückwärts verschieben, als ihn vom nächsten *fis* abziehen.

---

[1]) Wieder ist es Klee, der in seiner Ornamentik S. 14 aus Anlaß dieses Beispieles auf die ungeeignetste Lösung verfällt:

Fig. 107.

[2]) Vergl. dazu Nottebohms „Beethoveniana“ 1872, S. 35—36, wo die erste Skizzierung dieser Stelle angegeben, und auf Grund derselben verlangt wird, daß die Verzierung (ganz gemäß der Regel Ph. Em. Bachs) von der verzierten Hauptnote *a* selbst abgezogen werde. Ich meine dagegen, daß es schon bei Haydn zweifelhaft geworden ist, ob der ≋ nicht auch, wie der einfache ∼, vor der Note auszuführen wäre.

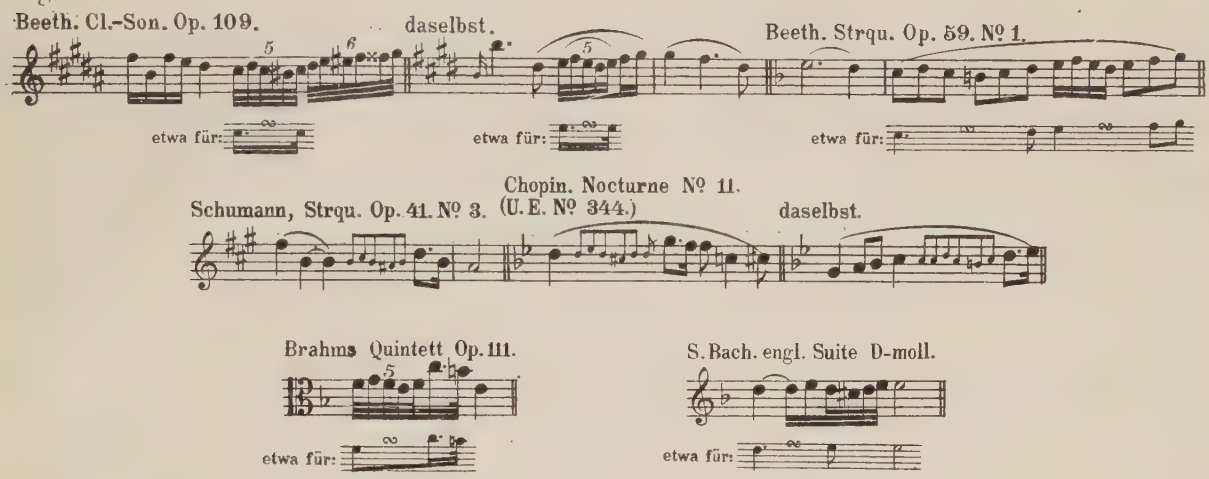
[3]) Ein sachkundiger Rezensent der ersten Auflage (s. Wiener Abendpost vom 5. Jänner 1904) schrieb: „Der geistreiche Verteidiger der Ornamentik hätte auch auf Richard Wagner weisen können, der Gesang und Orchester, also die kräftigsten Mittel für Stärkung und Aushalten des Tones zur Verfügung hat und trotzdem von den ‚Manieren‘, zumal vom Doppelschlag, des Ausdruckes wegen, so häufigen Gebrauch macht, daß man ihm die ‚Manieren‘ ganz wie den alten Klavierkomponisten als Manier zum Vorwurf machte.“ Es freut mich, dem Rezensenten hierin beistimmen und Wagner in dieser Frage endlich zu seinem Recht verhelfen zu können. Und so sei denn bei dieser Gelegenheit noch darauf hingewiesen, daß nicht minder auch Brahms in den ersten Werken (s. z. B. das Klavierquartet G-moll) gerne den „∼ nach einer Note“ benützte.

Anhang.

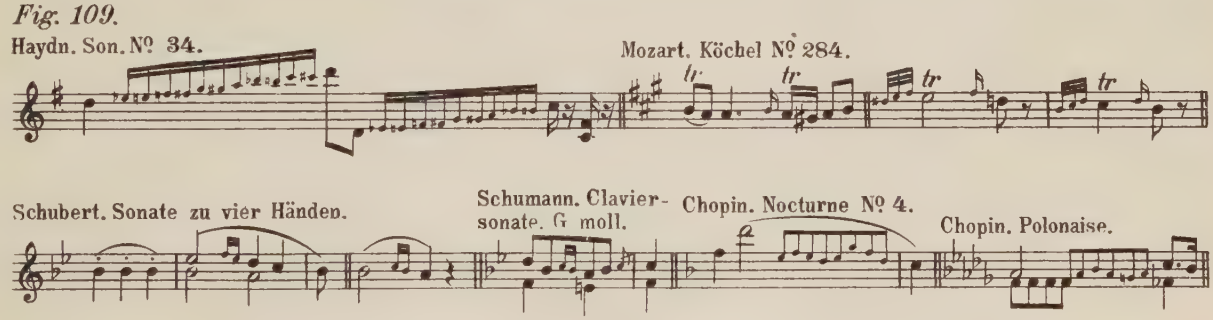
§ 1.

Über die übrigen, von Bach in eigenen Kapiteln abgehandelten Manieren, wie den Mordent, Anschlag und Schleifer ist nichts zu sagen, was nicht ohnehin bekannt wäre, weshalb ich von ihrer Darstellung wohl absehen darf. Manieren im weiteren Sinne.

Somit ist das Wichtigste, was über die sogenannten Manieren Bachs und ihr späteres Schicksal zu sagen war, gesagt. Und es erübrigt mir gleichsam zur letzten Klarstellung der Gegensätze nur noch zu erwähnen, daß z. B. folgende Bildungen:

Fig. 108.

keineswegs schon mit dem Doppelschlag Bachs, Haydns und Mozarts identisch sind, weshalb es auch nicht statthaft ist, sie in ähnlicher oder derselben Form bei den genannten Meistern für den ∾ anzuwenden, wie dies leider so viele Herausgeber und Spieler tun.

Endlich sei aber noch der Schreibart gedacht, wie sie z. B. folgende Stellen aufweisen:

Fig. 109.

In allen diesen Fällen sieht man die kleine Schrift zwar angewendet, hat aber dabei von vornherein das sicherste Gefühl, daß alle diese kleinen Noten nicht nach dem Gesetz der Manieren vom Wert der nachfolgenden nächsten, sondern vielmehr von dem der vorausgehenden abzuziehen seien.

Stellt doch diese Schreibart in Wirklichkeit Manieren nur im weiteren Sinne vor, also jene zweiter Klasse, wie sie Bach in dem auf S. 24 bereits zitierten II., 1, § 6 nennt; und liegt doch darin eben der Grund, weshalb die Regel von den kleinen Noten auf sie ebensowenig angewendet werden darf, als auf die kleinen Noten bei der Schreibart Haydns für den Doppelschlag (vergl. oben S. 61). Darnach ist es aber auch möglich geworden, den Umfang der alten Regel über die kleinen Noten endlich genau festzustellen, wie folgt:

Die alte Regel hatte in der Tat Sinn, so lange es sich — generell gesagt — um den Vorhalt handelte, wie er in den Manieren Bachs (besonders in den Vorschlägen und „Doppelschlägen über einer Note“) zutage trat: denn was ein Vorhalt ist, muß von der nächsten Note abgezogen werden. Hat

sich nun aber, wie wir gesehen haben, der Vorhaltscharakter aus dem ∼ verflüchtigt, so blieben einzig und allein die Vorschläge als Hauptbezirk jener Regel, zumal in diesen letzteren ihr Sinn sich eigentlich am klarsten ausdrückte.

§ 2.

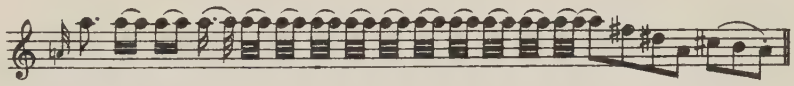
Über den Klavichord-effekt der „Bebung".

Zum Schlusse noch ein Wort über die sogenannte Bebung, wie sie z. B. in der Sonate VII, pag. 57, vorkommt:

Fig. 110.

Bekanntlich konnte der Effekt der Bebung des Tones auf dem sehr sensiblen Clavichord durch ein Wiegen des Fingers auf der Taste hervorgebracht werden. Wenn nun nicht ganz so, so kann derselbe Effekt immerhin ähnlich, sogar sehr ähnlich auch auf unserem derberen Pianoforte erzielt werden, wenn nämlich das Pedal (bei liegendem Ton) oft und oft nachgetreten wird.

Wenn man will, darf man übrigens mit diesem Effekt auch die Stelle in Beethovens As-dur-Sonate op. 110

Fig. 111.

in eine mehr oder weniger nahe Verwandtschaft bringen.

INHALT.

Seite

Einleitung 3
Allgemeines über den Klavierstil Ph. Em. Bachs 3
I. Ph. Em. Bachs Klaviersatz ist als definitiv anzusehen 4
II. Der wahre künstlerische Grund von Bachs Manieren und die Ökonomie in ihrer Anzahl 6
III. Über die Form bei Bach 10
IV. Über das Mißverständnis dieser Form Bachs bei Gegnern und Pseudoklassizisten 14
V. Einige Anmerkungen zu den speziellen Vorzügen in den Bachschen Klavierwerken 16
VI. Vom Vortrag der Bachschen Werke . . . 20
Die Manieren 24
Allgemeines 24
I. Der Vorschlag 25
A. Der sogenannte lange Vorschlag.
a) Bei Ph. Em. Bach 25
§ 1. Psychologie des Vorschlages 25
§ 2. Notierung des langen Vorschlages 26
§ 3. Vom Vortrag des langes Vorschlages . . . 28
b) Bei Haydn, Mozart und Beethoven.
§ 4. Die Bachsche Schreibart hebt die alte Regel betreffs der Dauer der langen Vorschläge endgültig auf 28
§ 5. Das Endresultat für die gegenwärtige Praxis des Vortrages 29
B. Der kurze Vorschlag.
a) Bei Ph. Em. Bach 31
§ 1. Psychologie des kurzen Vorschlages . . . 31
§ 2. Notierung des kurzen Vorschlages 31
§ 3. Vortrag des kurzen Vorschlages 31
§ 4. Über die Möglichkeit von Kollisionen in der Notierung des kurzen und langen Vorschlages 32
§ 5. Das Endresultat in Bezug auf die Ausführung des kurzen Vorschlages 33
b) Bei Haydn, Mozart und Beethoven . . 33
§ 6. Fortsetzung der Bachschen Prinzipien der Notierung und Ausführung des kurzen Vorschlages auch bei den späteren Meistern . 33
II. Triller 34
Der „ordentliche" Triller samt seinen Abarten.
a) Bei Ph. Em. Bach 34
§ 1. Psychologie des Trillers 34
§ 2. Notierung des Trillers 34
§ 3. Über den Trilleranfang 34
§ 4. Über das „Schnellen" 35
§ 5. Über den Nachschlag 35
§ 6. Der Triller bei einer punktierten Note . . 36
§ 7. Der Triller a) von unten und b) von oben 38
§ 8. Die Auffassung Ph. Em. Bachs und der Triller bei S. Bach 39
§ 9. Der Pralltriller 40
b) In der nachbachschen Zeit 42
§ 10. Fortbestand des Trillers auch in neuen Formen 42
§ 11. Die falsche Ausführung des Trillers bei punktierten Noten 43
III. Der Doppelschlag 44
A. Vom Doppelschlag bei Em. Bach 44
a) Der „Doppelschlag über einer Note" samt seinen Abarten 44
§ 1. Psychologie des „Doppelschlages über einer Note" 44

Seite

§ 2. Die Ausführung des Doppelschlages von oben 45
§ 3. Über die Wahl der Ausführungsformel . . 45
§ 4. Über die Unerläßlichkeit eines Zwischenraumes nach Schluß des Doppelschlages . 47
§ 5. Über den Akzent 50
§ 6. Über das „Schnellen" 50
Der prallende Doppelschlag 50
§ 7. Ausführung und Notierung des prallenden Doppelschlages 50
Der geschnellte Doppelschlag 53
§ 8. Notierung und Ausführung des geschnellten Doppelschlages 53
Der Doppelschlag von unten 54
§ 9. Abgrenzung des Begriffes und Ausführung des Doppelschlages von unten 54
b) Der Doppelschlag nach einer Note . . 55
§ 10. Psychologie des Doppelschlages nach einer Note 55
§ 11. Über die Ausführung des Doppelschlages nach einer Note 55
§ 12. Über die Unerläßlichkeit eines Zwischenraumes auch beim „Doppelschlag nach einer Note" 57
c) Der Doppelschlag „über der zweiten Note" 57
§ 13. Wesen und Ausführung des Doppelschlages über der zweiten Note 57
B. Der Doppelschlag bei den späteren Meistern 58
α) Der Doppelschlag bei Haydn 58
§ 1. Allgemeines über die Doppelschlagarten bei Haydn 58
§ 2. Über die mehrfachen Schreibarten des Doppelschlages bei Haydn im Allgemeinen 59
§ 3. Der „spezifisch Haydnsche Doppelschlag vor einer Note". 1^{tens} im Sinne des Bachschen Doppelschlages nach einer Note 60
§ 4. Über die Mißverständnisse bei den neuen Schreibarten des Haydnschen „Doppelschlages vor der Note" 60
§ 5. Der „spezifisch Haydnsche Doppelschlag vor einer Note." 2^{tens} im Sinne des Bachschen „Doppelschlages über der zweiten Note" . 62
§ 6. Über die kombinierten Arten des Doppelschlages 63
§ 7. Der „Doppelschlag nach einer punktierten Note" 64
§ 8. Das Endresultat in Bezug auf die Doppelschlagsarten bei Haydn 64
β) Der Doppelschlag bei Mozart 66
§ 9. Fortsetzung der neuen Schreibarten Haydns bei Mozart 66
§ 10. Eine andere, von Mozart bevorzugte Schreibart 66
§ 11. Über das Problem des Zwischenraumes bei Mozart 67
§ 12. Die Abarten des Doppelschlages . . . 67
γ) Der Doppelschlag bei Beethoven . . . 68
§ 13. Prinzipieller Anschluß auch Beethovens an Haydns Schreibart 68
§ 14. Über einige umstrittene Einzelfälle . . . 68
Anhang 71
§ 1 Manieren im weiteren Sinne 71
§ 2 Über den alten Klavichordeffekt der „Bebung" 72

MT80. S32 1908
a39001 003061200b
College of Fine Arts
Music Library

7/68